DEVRiMCi
SANAT VE KÜLTÜR
KAVGASINDA

MİLİTAN

4 nisan 1975

ÇAĞDAŞ DEVRİMCİ TİYATRONUN SORUNLARI meyerhold/brecht
İŞÇİ SINIFI VE KÜLTÜR marks/engels
DÜNYADA NAZIM HİKMET

DEVRİMCİ SANAT VE KÜLTÜR KAVGASINDA

MİLİTAN

AYLIK DERGİ / SAYI 4 / NİSAN 1975

Kurucuları: Ataol Behràmoğlu, Nihat Behram/Sahibi ve Yazı İşleri Sorumlusu: N. Behramoğlu/Yazışma ve havale adresi: P.K. 893, Sirkeci İST./Abonesi: Yıllık 90 T.L. (Yurt dışı için iki katıdır)/ Gönderilen yazılar basılsın basılmasın geri verilmez/Tek dergi istekleri için 10 TL.'lık pul gönderilmelidir/Dizgi-baskı: Yelken Matbaası/Dağıtım: Anadolu ve İstanbul Der-Da: Ankara için: Ankara Dağıtım.

bu sayıda

Bu sayıda ana bölümümüzü çağımız devrimci tiyatrosunun iki büyük eylemcisi, Meyerhold ve Brecht'in yazılarıyla, yine Brecht üzerine bir yazı oluşturuyor. Geçen yıl 100. doğum yıldönümü kutlanan Vsevolod Meyerhold (1874-1940), devrim sonrası yeni Sovyet tiyatrosunun kuruluşunda büyük emeği geçmiş bir tiyatro adamıdır. Sahneye koyucu ve kendi adını taşıyan tiyatrosunun kurucu ve yönetmeni olarak Meyerhold'un çalışmaları, başta Mayakovski olmak üzere o dönem Sovyet tiyatro yazarlarının yeni, devrimci bir tiyatro kurmak arayışlarıyla sıkı sıkıya bağımlıdır. Meyerhold'un bu sayıda yayınlanan yazısı, büyük tiyatro adamının çok yönlü düşünce ve çalışmalarının Türkiye'de tanıtılmasında bir küçük girişim sayılmalıdır. Bertolt Brecht (1898-1956) ise, diyalektik materyalist düşünce yönteminin tiyatro sanatına aktarılması yönünde çağımız devrimci tiyatro anlayışının oluşmasına büyük katkıda bulunmuş bir oyun yazarı, yönetmen, sanat ve estetik kuramcısıdır. Bertolt Brecht'in kuramsal ve yaratıcı çalışmalarını belli bir düzenle, Almanca asıllarından çevirilerle okurlarımıza ileteceğiz. Bu sayıda güncel bir konuya değindiği için «Ana» oyununun oynanışıyla ilgili düşüncelerini yayınlıyoruz. Brecht'in öğrencilerinden, daha sonra Berliner Ensemble yöneticilerinden Manfred Wekwerth'in «Günümüzde Brecht» adlı yazısını, bölüm sonlarında çevirmen arkadaşımızın yaptığı açıklamalarla yayınlıyoruz. «Türkiye'de Brecht» bölümündeyse, bir bibliyografya çalışmamız yer almaktadır. Meyerhold ve Brecht gibi, sadece tiyatro sorunlarının değil, çağımızda sanat ve devrim sorunlarının kavranmasında büyük önem taşıyan sanat-kültür eylemcilerinin çalışmalarını ve düşüncelerini kavramanın kendimize özgü sorunların çözümlenmesine tartışılmaz katkısının yanısıra, devrimci genç tiyatro topluluklarının Türkiye'de devrimci kültürün gelişmesi yönünde önemlerinin gitgide artacağına inancımız da, bu konuyu gözümüzde daha güncel kılmaktadır.

Marks ve Engels'in sanat ve kültür üstüne düşünceleri bölümünde «İşçi Sınıfı ve Kültür» konusunda görüşlerini bulacaksınız. Burada yer alan görüşler, «Bireycilikler» başlığı altında okuyacağınız yazımızdaki düşüncelerimize de kuramsal destek niteliğindedir. Bu sayımızla, yazılarını ilk kez MİLİTAN'da yayınlayan Tayfur Urgay, Hüseyin Apaydın, Emre Senan, Taner Kutlay gibi çok genç arkadaşların, başka genç yazar ve çevirmenlerle, dergide ağırlıklarını duyurmaya başladıklarını belirtmek te yerinde olacak.

«Dünyada Nazım Hikmet» bölümünde, Jean Marcenac ve İsidor Ştok'-un yazıları yer alıyor. Bu alanda okurlarımızın da göstereceği destekle, bir süre sonra, Nazım Hikmet konusunda araştırma ve biyografi çalışması yapacak olanlara zengin bir kaynak sağlamış olacağız.

bireycilikler

Son ayların dergilerine bakıldığında, bazı yazarların bugünkü görünüşüyle bölük pörçük te olsa, sınıfsal temele oturmayan, bireyci bir sanat ve sanatçı anlayışını sistemleştirmeye yöneldikleri görülüyor. Birbirine çok yakın nitelikte bu türden yazılarla sık sık karşılaşır oluşumuz, toplumsal anlam taşıyan bir olgu karşısında bulunduğumuzu gösteriyor. 1960 sonrasının toplumcu coşku yıllarından sonra 1971 12 Martı ertesinde yaşananların, bu «toplumsal anlam»ın kaynağında bulunduğu düşünülebilir. Söz konusu yazarların, sağcı, tutucu diye bilinen kimselerden olmayışları olaya ayrı bir önem ve ilginçlik katıyor.

«Soyut» dergisinin Şubat sayısında yayınlanan «Bir Sis Çanı Gibi» adlı yazısında Mehmet H. Doğan, hikâyelerini çevirmekte olduğu bir Amerikalı romancıdan söz ediyor. Amerikalı romancı hikâyelerinden birinde «2158 yılında aralarında yiyecek şey, yatacak, oturacak yer kavgaları yapan bir aile»yi anlatıyormuş. «İnsanların ufacık bir şeye sahip olabilmek için kendilerinden yaşlıların ölmesini bekledikleri, özledikleri bir düzen... yiyecek, işleyecek hiç bir hammaddenin kalmadığı bir dünya...» imiş anlatılan. 2158 yılında dünya, böyle olacakmış Amerikalı romancıya kalırsa. Mehmet H. Doğan, söz konusu yazarın «bu hikâyelerinde sağlam bir yergi ve imge gücüyle insanlığın yüz yıl, iki yüz yıl sonraki yaşamını vermeğe çalıştığını» belirtiyor. 2158 yılının Amerika'sı, ya da dünyası nasıl olacak bilemeyiz ya; yukardaki alıntılar, bugünkü Türkiye'yi pek andırıyor...

Mehmet H. Doğan'ın yazdıklarından öğrendiğimize göre «Son kuşak Amerikan edebiyatının hırçın toplumsal yergi yönsemesine uygun roman ve hikâyeler yazan... hemen bütün romanlarında oyalayıcı, uydurma bilim-kurgu edebiyatıyla alay eden» Kurt Vonnegut Jr. üstüne fazla bir bilgimiz yok. Bildiğimiz, kendisinin, sonuçta yine de bir bilim-kurgu yazarı olarak tanınmış oluşudur. Kendi yurdundaki ve dünyadaki marksist eleştirmenlerce nasıl değerlendirildiğini bilmiyoruz bu yazarın. Belki de gerçekten önemli, etkili bir yazardır. Fakat, yukardaki hikâye alıntısında görüldüğü üzere, geleceğin böyle kara bir resmedilişinin yeni bir şey olmadığı; tersine, böyle bir tutumun, hangi nitelik ve değeri taşırsa taşısın bütün bir bilim-kurgu edebiyatının ortak özelliği olduğu bilinen bir şeydir. Amerikalı romancı geleceği dilediğince görebilir. Bu yazıda konu edinmek istediğimiz şey bu değil. Bize ters gelen, Türkiyeli bir yazarın, kendi yurdunun *bugününe* cuk oturan bir gelecek tanımından böylesine heyecanlanabilmiş olmasıdır. Ayrıca, geleceğin kara bir resmedilişinin ilerici mi yoksa gerici mi bir tutum olduğu da herhalde tartışılabilir. Bizim tanıdığımız toplumcu yazarlar aydınlık bir gelecek düşlerler daha çok. Örnek için uzağa gitmeye gerek yok: Nazım.

Mehmet Doğan, söz konusu Amerikalı romancı örneğinden yola çıka-

rak, yazısının ana savına geliyor: «Şairlerin, hikâyecilerin, romancıların, tüm sanatçıların ileriye dönük, ister karamsar, ister umutlu, aydınlık bütün düşleri gerçekleşecek bir bir...... Sanatçının ileriye; değil sıradan insanın, politikacının, bilim adamının bile bugünden göremediği günlere dönük bir göz olduğu anlaşılacak...» «İleriye dönük karamsar düş»ün nasıl bir şey olabileceğini pek kestiremeyişimiz bir yana, Mehmet Doğan'a sormak gerekir burada: Hangi «sanatçı»nın sözü edilmektedir? Marksistlerin mi? Burjuva sanatçılarının mı? Dindarların mı? Freud'cuların mı? Varoluşçuların mı? Faşistlerin mi? Yoksa, bütün bu özellikleri dışında, bu özelliklerini aşan genel bir nitelikleri mi vardır sanatçıların? «Karamsar, umutlu, aydınlık, ileriye dönük» tüm düşleri gerçekleşecekmiş sanatçıların... Yani hem Huxley, Vonnegut Jr. gibilerin «karamsar düşleri», hem Nazım'ın iyimser düşü: *«Ne devlet ne para / İnsanın emrinde dünya / Belki yüz yıl sonra / Olsun / Mutlaka bu böyle olacak ama / (Yine İyimserlik Üstüne, Bütün Eserleri, Cilt 2, sayfa 213)*

Mehmet H. Doğan bu insan üstü ve sınıflar üstü sanatçı tanımını geliştirerek şöyle bağlıyor yazısını: «Sanatçı, günüyle yetinmeyen; gözünü kulağını artık bir giz olmaktan çıkmış, bilinen, alışılmış şeylerin ötesine diken; karanlığın, gelecek günlerin bulutlarının ardındaki şeyleri görmeğe, göstermeğe çalışan insandır.... İnsan soyunun en uyanık kişisidir sanatçı. *Durmadan sesler alır, sesler verir, uyumaz...»* «Şiirleriniz insanı ısıtmıyor» eleştirisini «Şiir soba değildir» diye yanıtlamıştı Mayakovski. M. H. Doğan'ın bu sözlerine karşı, insanın, sanatçı müneccim değildir, sanatçı gece bekçisi değildir diyesi geliyor... *Toplumcu sanatçı*'nın görevi, herhalde, «gelecek günlerin bulutlarının ardındaki şeyleri görmeğe, göstermeğe çalışmak»tan çok, *bugünü, bugün yaşanılan şeyleri* «kaplayan bulutların» ardındaki gerçekliği görmeye, göstermeye çalışmak olmalıdır.

Milliyet Sanat Dergisi'nin 24 Ocak 1975 tarihli sayısında yayınlanan «İki Roman» başlıklı yazısında Oktay Rıfat'ın hemen hemen aynı yanlışlıklardan kaynaklandığı görülüyor. Bir kere, toplumcu yazarlara karşı ön yargılı tutumu ilk bakışta göze çarpıyor Oktay Rıfat'ın: «Bizim toplumcu yazarlarımız, toplumculuğu, insan bireyine, insan psikolojisine sırt çevirmek, bireyle ilgilenmemek olarak anlıyorlar. Bilmem yanılıyor muyum!» Evet, sayın Oktay Rıfat, yanılıyorsunuz. Nazım Hikmet'ten, Sabahaddin Ali'den, Yaşar Kemal'den, Ahmed Arif'ten, Fakir Baykurt'tan başlayarak listeyi uzatalım mı... Asıl örnekler dururken, neden kötü örneklerden yola çıkmalı... Yazısının bir başka yerinde Oktay Rıfat, «Günümüz yazarları gerçekçi kalmak istiyorlarsa birey toplum ilişkisini iyi kavramak, bu iki ögeye gereğince değer vermek, ve bir bileşime gitmek zorundadırlar» diyor. İyi niyetle söylenmiş ve doğru bir yargı içermiş te olsa, yine aynı yanılgı. «Günümüz yazarları» diye bir tanım yoktur çünkü. Günümüzün şu ya da bu sınıfına bağlı yazarlar vardır, ve bu yazarlar, isteseler de, istemeseler de bu bağlılıklarını yansıtacaklardır yapıtlarında. Oktay Rıfat şu sözlerle bitiriyor yazısını: «Fert vardır ve bütün öğretiler, bütün yazınlar, her türlü uygarlık çabası, onun mutluluğu, onun türlü baskılardan, türlü sömürülerden kurtuluşu

için olmalıdır...» Oktay Rıfat'ın bu yargısına, yine kendi yazısındaki bir tanımdan yararlanarak karşı çıkacağız: Fert vardır. Fakat «sınıflarına bağlı» olarak. Sömüren ve sömürülen fertler vardır. Baskılara uğrayan ve bu baskıları uygulayan fertler vardır. Sanatçının fert anlayışı da, toplum anlayışı da, gerçekçilik anlayışı da; toplumda var olan sınıflara bağlılık ölçüsü ve niteliğiyle belirlenecektir. Güç olan, bu yapıyı kavramak, açıklayabilmektir. Bu ise, sınıflar üstü ve dışı bir yazarlık ve gerçekçilik tanımı içinde kalarak başarılabilecek bir şey değildir.

«Soyut» dergisinin Mart sayısında yayınlanan «Romandan, Romancıdan Yana» adlı yazısında Fethi Naci'nin de aynı yanlış konumdan kaynaklandığı görülmektedir. «Milliyet Yayınları Roman Yarışması»nda ikinciliği kazanan İrfan Yalçın'ın «...... gerek Türk işçisi, gerek Türk köylüsü kendisi için okuma olanağı bulduğu zaman sanırım Türk romanının dünya romanındaki yeri büyük olacaktır» sözlerinden yola çıkarak şöyle diyor Fethi Naci: «Türk işçisinin, Türk köylüsünün — kendisi için okuma olanağı — bulmasıyla Türk romanının dünya romanı içindeki yeri arasında doğrudan bir ilişki kurmak epey mekanik bir görüş gibi geliyor bana. Geniş kitlelerin —okur— durumuna gelmesi elbette romancıya da, romana da bir şeyler kazandırır; ama romanın gelişmesini sadece buna bağlamak doğru olmasa gerek. Sanatsal yaratışla ilgili sorunlar oldukça karmaşık sorunlar. Bunları tek nedenle açıklamağa kalkmak genellikle yanıltıcı sonuçlara götürür. Bir örnek vereyim: Sovyetler Birliği'nde yaşayan işçiler ve köylüler, Çarlık Rusyası döneminde yaşayan, işçiler ve köylülere göre akıl almayacak oranda çok okumaktadırlar; devlet bol ve ucuz kitap basmakta, en uzak yerlere kadar bunların dağıtımını yapmaktadır. Ama Sovyetler Birliği'nin bir Tolstoy düzeyinde, bir Dostoyevski düzeyinde romancı yetiştirebildiği kolay kolay söylenemez!»

İrfan Yalçın «sanatsal yaratışla ilgili oldukça karmaşık sorunları» *tek nedenle,* «Türk işçisinin, Türk köylüsünün kendisi için okuma olanağı bulmasıyla» mı açıklamaya kalkıyor, bilmiyoruz. Bizi burada ilgilendiren, Fethi Naci'nin, bu sözlerin içerdiği yalın, tartışılmaz gerçeği bir çırpıda atlayarak, olaya yüzeysel, üstünkörü bir tutumla yaklaşmış olmasıdır. Gerekçe olarak da Fethi Naci, «Sovyetler Birliğinin bir Tolstoy düzeyinde, bir Dostoyevski düzeyinde romancı yetiştirebildiğinin kolay kolay söylenemeyeceğini» ileri sürmekte. Bu denli şablonsal, ve gerçekten *mekanik* bir yargı insanı doğrusu şaşırtıyor. 1917 Devriminden bu yana yüzyılımızın en büyük, en seçkin bir edebiyatı olarak beliren; Mayakovski, Fedin, Şolohov, Ostrovski, Erenburg, Simonov, Aytmatov ve daha niceleri gibi yazarlar yetiştirmiş olan Sovyet Edebiyatı, «bir Tolstoy, bir Dostoyevski» denerek küçümseniyor. Yüzlerce yıllık burjuva kültürünün doruk noktaları olan Tolstoy ve Dostoyevskiyle karşılaştırıldıklarında bile; yeni bir çağın, çok yeni bir ülkü ve estetiğin kurucusu olan Sovyet yazarlarının tartışılmaz seçkinlikleri bir yana; Fethi Naci'nin Türk Edebiyatı - Sovyet Edebiyatı karşılaştırması bir başka yanlışlık daha taşıyor. 20. yüzyıl Türk edebiyatının ve özellikle günümüzün en seçkin Türk yazarları; halk kökenli kimselerdir çoğunlukla. Ve büyük eşitsizlik koşullarına rağmen, geçmişin bur-

juva yazarlarından daha aşağı nitelikte yazarlar değillerdir bunlar. Bu, Türk burjuvazisinin Avrupa anlamında bir kültür zenginliği yaratamamış olmasıyla ilgilidir. Sadece bir Köy Enstitüsü deneyinin edebiyatımıza kazandırdıkları düşünülürse, herhalde «Türk işçisi ve Türk köylüsünün kendisi için okuma olanağı bulduğu zaman Türk romanının dünya romanındaki yerinin büyük olacağı» yargısına böyle hararetle karşı çıkılmazdı. İrfan Yalçın'ın «Türk yazarı belli bir zamanda Anadoluya gitmeli, köylüyü ve sorunlarını tanımalı, hattâ ona okuma-yazma öğretmelidir» görüşüne de, «sevdiği bir romancı»nın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sözleriyle karşı çıkıyor Fethi Naci: «Sen tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat. Yaşadığın saati, duyduğun günü, hergün içini parçalayan sızıları, ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hatta bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuştur, yani kendini konuştur. Söyleyeceğin yalan bile bizim için bir kıymettir. Elverir ki güzel yazasın. Madem ki roman yazacaksın, evvelâ her şeyden evvel bir roman işçisi ol.»

İrfan Yalçın'ı ve romanını tanımıyoruz. Görüşlerinin tamlığı ve eleştirilmezliğini de savlamıyoruz. Fakat yukardaki alıntılardan; bütün bir toplumcu yazarlar kuşağının ortak kaygılarını, arayışlarını yansıttığı görülen bir arkadaşa, Fethi Naci, Tanpınar'ın bu yarı romantik, yarı bilgece sözleriyle karşı çıkıyor işte. Hiç bir sınıfsal içerik ve kavrayış taşımayan (ya da ancak rahat içinde bir sınıfın kavrayışını yansıtabilecek) bu sözlerle. Fethi Naci şöyle bitiriyor yazısını: «Son zamanlarda ilk bakışta —ilerici—, devrimci — gelen sözlerden geçilmez oldu; ama biraz üzerinde durup düşününce bunların pek basmakalıp laflar olduğu anlaşılıyor.»

Görünüşte «ilerici», «devrimci» temelde basmakalıp söz ve davranışların belli dönemlerde bir yaygınlık kazanabileceği doğrudur. Ama bazı yazarların, hep bu türden söz ve davranışları hedef seçerek; kanser gibi üreyen, toplulumumuzun temellerini yok edercesine yaygınlaşan gerici, bireyci, kozmopolit bir kültürün tehlikelerini es geçerek; işi hep sınıfsal temelden yoksun, bireyci, biçimci bir konuma kaydırdıkları da gözden kaçırılmaması gereken bir olgudur.

MİLİTAN

NİHAT BEHRAM

bir marşın en güzel kelimeleri

Öyle uçuk ki resimleri boş geçirilen günlerin,
aşka dahi uçabilir dedirten bu duygu
ne güvensizlik, ne deliliktir.
Solan sadece boş geçirilen günler mi?
Elbette değil.
Bak, nasıl yoketti kendi kendini bir güzellik.
İşte aşk
işte arkadaşlık
işte kardeşçe üleşilmiş bir sürü gizlilik..
Oysa her biri ne kadar hünerli
ne kadar sıcak
ve ne kadar şefkatliydi.
Hüner, sıcaklık ve şefkat
aşkın taşıdığı sıradan kelimeler değil mi?
Hiç çekinmeden söyleyeceğim
çıkarım yok taşıdığım duygudan
kalbim göğsümde halkımın tek emaneti.
Solan sadece boş geçirilen günler mi?.
Yerini bulmayan bir sevinç de solabilir.
Çünkü gecedir
yağmur ve karanlık kenetlenmiş;
buz rüzgâra, rüzgâr buza barınak;
gök ve bahar,
su ve toprak,
aşk ve şarkılar,
herşey herşey
varlığının eşiğinde kendisinin şahidi—

yaşayan bunu bilir—
Duygular acımasız
ayrılık acısı küstah
kalbi sarsan hırçınlık —ne yazık— anlaşılmıyor;
vaz geçenler, sinsilik, iftira, dedikodu
yoğun ve kemirici;
coşkunluk sıradan dostluklarla çevrilmiş,
o dostluklar ki
elde bir kir gibi sevimsiz;
bencil,
bulaşıcı,
derme çatma;
kurumuş bir dal kadar değersiz...
Düşün: el tutuşmak bir insana nasıl iğrenti verir?
Ki aşkı dahi ayakta tutan sadece hatıralarsa
gece onun da renklerini kaybedebilir.
Çünkü karanlık ve yağmur
karanlık ve rüzgâr
gençliğim
gençliğim
vay
kalbimi bir nefes boş bıraksam
dünya nasıl karalar, hırpalar beni...

Ne bir başına aşk
ne de bir başına arkadaşlık bana hayırlı değil.
İşte bahar şiirlerim:
unutulmuş bir yığın kelime...
Hatırlatsam yine unutulacak.
Şurada
her biri benim
gürültüm, gözbebeğim, gönüldeşimdi.
Biliyorum
yaşaması için can bulması gerekli.
Oysa ne bahar ölümün simgesidir
ne de doğan bir çocuk
unutuldukça hatırlanan bir sesin.
Ben diretiyorum yine: u n u t u l d u l a r .
Bu ne güvensizlik, ne de deliliktir.
Unutuldular,
çünkü:
yaşamayan unutulur.
Unutulur çünkü:
bir başına aşk ve bir başına arkadaşlık
yokolmaya mahkûmdur.

Unutulur, çünkü: karanlık ve yağmur
karanlık ve rüzgâr
kalbim
kalbim
seninle taşıdığım
seninle sevgi ve dostluk için
hayata karışan
sadece bir avuç kelime değil,
o l m a m a l ı .
Çünkü hayat anlamını
emeğin ve bilincin kaynaşmasında bulur.

Unutuldular. Ama suçlu kim? Aşk mı? Hayır, o yenilmesin.
Bahar da suçlanamaz.
Suçlular halka da düşmanca yanaşır
doymak bilmeyen bir iştahayla; suçlular
bahara kan sıçratanlardır.

Bir marşın kelimeleri ki umudun ışığıdır,
gücün ve direncin...
Bir marşın kelimeleri ki alında, göz üstünde
göğsün cevherinden beslenir...
Bir marşın kelimeleri ki
bileği bükülmez, ısrarı ölümsüzdür...
Ona ses veren kuvvet
dalın yıldıza değdiği yerde
bir tomurcuk gibi irileşir,
Düşün: dünya ne kadar geniş?

Artık, gece aklın hızına yetişemez.
Çeperleri çatladı o derinliğin.
Bak: kaç kişiyiz?
«Cellatların döktükleri kan
kendilerini boğacak»
İşte bir marşta beni çarpan, çarpıştıran,
koşturan birkaç kelime.
Bu nasıl, nerede ve kimlerin söylediği
söylemesi gereken bir cümle
ve onu yaşamak ne gerektirir?
Güvensizlik ve delilik mi!
«Cellatların döktükleri kan...»
sana yön veriyor ufkunda
«Uyan, uyan artık uykundan...»

B i l i n ç ve k u v v e t
işte hayatla bütünleşen
hayatımla, hayatınla
hayatımızla bütünleşmesi gereken
iki kelime: bilinç ve kuvvet.
Ne kadar doğurgan ve bereketli
ne kadar ödünsüz ve çevik bir duyguysa onu söyleten
bir başına aşk ve bir başına arkadaşlık
bu duygudan o derece yoksundur.
Onun için unutulur.
Ah gözyaşları, ah aşk
seni içimde barındıran
hangi sihir, hangi el tutuşma arzusudur?
Bir marşta beni çarpan, çarpıştıran, koşturan
başka kelimeler de var;
işte halk...
işte kurtuluş...
yoksa ihtilâl ve iktidar bir başına neye yarar?

unutulmuş şiirler

1

Kırlangıçotları çiçek açtı. Başladı
subaşlarında kırlangıç halkaları.
Çiğdemler eğilip fısıldasam
ürkmeyecek
sesimi duyacak kadar canlı.
Bu afsunlu gök, bu yağmurun
yüzgörümlüğü yaprak
bu tomurcukla kutlaşan buhar
aşkı delidolu yaşatan dizdeki bu çeviklik
tavsız bir sevinçle dolduruyor insanı.

Saçlarının hare hare ışıltısıyla
külhani bir duyguyla çıksak da kırlara doğru
civanperçemleri toplasam sana
yeni patlamış gül tomurcukları...

2

Kuş seni tanıyor sandım. Kanadından
saçlarında billur bir esinti kaldı.

Kuşu senin sırdaşın sandım.

Belki de kuştu gözlerini
yüzünde bir nehir
omuzbaşında çiçekli bir dal sanan...

3

Yaseminler düşmüş eteğinden
sabah rüzgârına
günden önce uyandırmış kelebekleri.

Şahin mi, serçe mi, güvercin mi
parıltı mı, yankı mı, çağıltı mı
hasretlikte üleşilen duygular mı
küredi bağrındaki karı
yoksa ayrılığın mı dindi
Yüreğin mi genişletti gövdeni...

4

Uzak bir yerinden gelir gecenin
o kuşun bıçaktan yansıyan sesi. İnsana
olurolmaz bir anda
kolları arasında sevgilisi
hastalanmış duygusu verir.
Dinlesem ses dokunur. Kuş haylaz.
Dinlemesem, küstah bir merak var bende
tenim huzursuz.

Seni alıp nereye kaçsam? Yüreğin
bir tomurcuk kadar kusursuz...

5

Durma, kalk. Nerdeyse
güneş dayandı cama.
Kızardı karşıki dağın yamacı.
Suların bir yanı ateş bir yanı kara.

Haydi, kalk yavrum. Alnını
ışıktan, gürültüden sakınma.

Oyalayan bulutlardı bütün geceni...

6

Şu kuyruk sallayanın cilvesi
şu kıvır kıvır tüyleri kuzuların
şu körpe fidan
şu pırıl pırıl sevda
toparlar seyrelen sevinçleri
azat eder sıkıntıdan.

Sevgisine dost olduğum yüreğin
göğsüme baharın ilk cemresidir
kıskandırır nergisleri, düğünçiçeklerini
tıpırtısı inceciktir, çalımlı, fedakâr
ama uçarcasına iletir
bağrımdan gırtlağıma
kuşlak bir ormanın meşalesini...

7

Aklıma gelen bütün şarkılar
yarım kalmış bir cümlenin acısı kadar.

....

(1974)

İSA ÇELİK



TAYFUR URGAY

bir romanın düşündürdükleri: sırtlan payı/attilâ ilhan

Bir roman okunur. Biter mi? Bitmesi amacıyla yazılmışsa evet. Oysa artık bitmeyen, bitmemesi gereken romanlar var; hayatın belirli anlarında gelip karşımıza dikiliveren. Bu soy romanlardan ilk aklıma gelen Gorki'-ninkiler oluyor.

Attilâ İlhan «Sokaktaki Adam»ın önsözünde anlatıyor. Gorki'nin romanlarının hayatını kapladığından. Oysa A. İlhan'ın son kitabı (Sırtlan Payı) bitmemesi amacıyla yazılmış olmasına, hatta, gerisinin geleceğini ilan ettiği bir dizinin ikinci kitabı olmasına karşın biten bir roman. Bitmesinin nedeni açık: Gerçekleştirdiğini ileri sürdüğü *'bileşim'*i gerçekleştirememesi.

Roman, edebiyat türleri içinde en son ulaşılacak bir yer kanımca. İçi, dışı, bildirisi, sanatı büyük bir ürün olduğu için olsa gerek.

ROMAN DEYİNCE

Çok ürünlü ve çok deneyli bir sanatçı —Aragon— şöyle diyor roman-romancı hakkında:

«Roman da bir toplumsal iştir, yalnız bir romancı, Allahın kırında tek başına kalmış bir ağaca benzer... oysa roman bir ormandır... bir kolhozdur... Okurken yaşadığımız, okuyanın yaşamı içinde uzayıp giden, bu yaşamı kendi ormanına kendi kolhozuna katan kitaplar yazmayı erek edinen sanata toplumcu gerçekçi diyoruz, ve ben bunu, içinde bulunduğumuz şu anda bir kez daha tekrarlamak istiyorum.»

Bu erekten uzak yazarlar içinse:

«Ve onlar, polisin, işgalordularının yetersiz kaldığı bir alanda, bu pis işi üzerlerine alarak, insanlığı Çapaev'den, Ve Çeliğe Su Verildi'nin Pavel Korçagin'inden, Gerçek Bir İnsanın Öyküsü'ndeki Meresseyev'den yoksun bırakacaklardır.»

(...)

«Ama bütün bunlar boş gürültülerdir. Onlar sözcüklerle savaşmaktadırlar: Oysa sözcükler göğüslerinde tıpkı onur madalyaları gibi, canlı eserleri taşıdıkları zaman yaşarlar...) (*) diye sözediyor.

Toplumcu gerçekçi sanat anlayışının kocaman bir kavram olarak kaldığı ve ne olduğu konusunda darmadağın fikirlerin uçuştuğu günümüz edebiyat ortamında A. İlhan'ın Sırtlan Payı'nı ait olduğu yere oturtmak gerekir.

«Bütün dünya tutuştuğu anda ateş insanı yakmaz demenin hiç bir anlamı yoktur.» (Aragon)

(*) *Aragon* — Ölmeyen Toplumcu Gerçekçilik *(Gerçek Yayınevi)*

GÜNÜMÜZ ROMANININ EKSİKLERİ VE SİNEMA - ROMAN İLİŞKİSİ

Sinema çağının çocuklarıyız hepimiz, etkisini hiç tartışmayalım. Sinemanın en üstte yer alması romanı öldürecek midir peki? Hayır, tersine, en dolgun sanat olduğu için, hacim yönünden kendine en yakın sanat türü olan romanı besleyecek, geliştirecektir. Bu konuda A. İlhan da aynı kanıda:

«Sokaktaki Adam'da hareket öğesini, psikolojik öğeyi, romantik öğeyi tıpkı bir senaryoda olduğu gibi dengeli olarak kullanmağa çalıştım ve gerekli gördüğüm yerlerde hareketi planlara ayırdım, hatta decoupage yaptım.»

A. İlhan romanın bu yönünü gerçekleştirmiştir. Senaryo tekniğinin yabancısı değildir A. İlhan. Hiç yabancısı değildir. Bu deneyi de, roman tekniğini geliştirmesine büyük ölçüde yardımcı olmuştur. Ayrıca A. İlhan bir sanatçı olarak görüntü yakalamakta, görüntü yaratmakta çok başarılıdır. Bu 'görsel' 'estetik' özelliği şiirlerinde de kolayca görülür. Okuyanı hayretler içinde bırakan 'görüntü'ler bulup çıkarmakta ve bu görüntüleri tanımlamakta kullandığı dilde de oldukça başarılı olmuştur. Ancak bu ustalık ve biçimde doldurduğu boşluk, sinema tekniğini kullanması, A. İlhan'ın Sırtlan Payı'nı bitmeyen bir roman yapmaya yetmiyor. Niye'sine gelince: Sokaktaki Adam'ın önsözünde şunları yazmış A İlhan:

«Öyleyse romancının temel ve büyük işi yaratıcılığını bileşim diye tasarlaması ve bileşimini içindeki öğeleri handiyse organique olarak eriten bir kişilik bütünü halinde gerçekleştirmesi. Zor bir iş.

(...)

«Bu bileşim gücü, romanı bir destan soluğuyla besleyip götürmek, o çarpıntılı Balkan Çocuğunda İstrati'de de çarpmıştı beni... Koestler'in, Ehrenburg'un gemileri denizden söküp orman içlerine atan o korkunç hortumlar gibi, toplumsaldan bireysele gerçeği nasıl hart diye yakalayıp beyaz üstüne kara kağıda döktüğünü kestiremiyordum.»

ATTİLÂ İLHAN ÇİZGİLERİ

İşte A. İlhan'a yöneltilen eleştirinin temeli burada. Toplumsaldan bireysele gerçeği nasıl hart diye yakalayıp beyaz üstüne kara kağıda dökeceğini hâlâ kestirememiş. Daha doğrusu nesnel gerçekliği yakalayamamış. Çünkü nesnel gerçeklik diye yakaladığı şey de bireysel gerçeklik. Yani A. İlhan tutarlılığını ilân ettiği yazarların tam tersini yapmış. Bireysel gerçekliğini kışkırtıp toplumsal gerçeklik olduğuna inandırmış kendini. Bunun çeşitli nedenleri var. İlki, sanatçının kişiliği: Yeryüzünde az rastlanacak kadar titreşimli bir iç dünyası, duyarlı antenleri vardır. Beyni yüreğine söz geçiremez çoğu kez. Bu özelliği çevresiyle uyum içinde olmasını engelliyordur. Bu yüzden de kendinden kaçar. Aslında kaçtığı kendisi değil 'nesnel gerçekliğin acımazsızlığıdır'. Bu düşüncemi desteklemek için A. İlhan'ın bir şiirini anmadan geçemiyeceğim:

Son yolcunun adı Attila İlhan'dı.
Miyoptu. Kısa boylu bir adamdı.
Dostu yoktu, cigarası vardı.
Bir yazı makinesiyle binmişti.
Bizimle konuşmaktan çekinmişti.
Gözlerini görseniz korkardınız:
Polisten kaçıyordu derdiniz.
Bir cinayet işlemişti derdiniz.
Halbuki kendinden kaçıyordu.

A. İlhan'ın 'kaçak'lığı -ki öznel bir nedendir- gerçeği kavramasına engel olur. Çünkü ilgisini çekmez. Küçük hesaplara düşmek korkusuyla güncel gerçeklerin uzağına düşer. Belirli dönemlerde aldığı tavırlar, ne denli çalkantılı bir ideolojik yapısı olduğunu ortaya koyar. Şöyle ki:

- İlk gençlik dönemi şiirlerinde -duvar, vb.- oldukça keskin bir dövüşçü havası vardır. Sansaryan Hanı üzerine dizeler dizer.
- 1950'lerle birlikte bireysel çırpınışlar başlar. Değişik güzellikler ve duygular yakalamak amacıyla oradan oraya savrulur.
- İkinci Yeni hareketi doğrultusunda yer alır bir süre. Sonra İkinci Yeni'ye var gücüyle saldırmaya başlar.
- 60'ların başında Yeniçağ Türküleri adı altındaki antolojide buram buram İstiklal Savaşı kokan bir şiiri yer alır. Bu milli kurtuluş ruhu Kurtlar Sofrası'nda da göze çarpar.
- Marksist teori üzerine çeşitli tezler atmaktan da geri kalmaz. Hangi Sol? Hangi Batı? türünden kitapları yayınlanır.
- 1973'de Aynanın İçindekiler dizisinin ilk kitabı Bıçağın Ucu yayınlanır. Burada, Sevgi Soysal'ın deyimiyle «günümüzün kontr-gerillası Yüzbaşı Demir» romanın hemen hemen en olumlu tipidir.

GELELİM SIRTLAN PAYI'NA

Aynanın İçindekiler dizisinin ikinci kitabıdır. Bu yüzden Sırtlan Payı'nı *'Ayna'nın niteliğiyle birlikte değerlendirmek gerekir. Ayna deyince iki ünlü* masaldaki aynalar geliyor aklıma. Biri Pamuk Prenses'deki Cadı'nın -*Bakan kimseyi dünya güzeli gösteren ayna- diğeri ise Andersen'in Karlar* Kraliçesi'ndeki şeytanların aynası:

«Bir gün şeytanın keyfi pek yerinde idi. Çünkü tılsımlı bir ayna imâl etmişti. Bu aynaya akseden güzellikler,iyilikler hemen hemen silinip gidiyor, halbuki ne kadar kötü, hoşa gitmeyen şey varsa, kalıyor, hem de haddinden fazla büyüyor, uzayıp yayılıyordu. Meselâ en güzel manzaralar bu aynada haşlanmış ıspanağa dönüyor, en mükemmel, en namuslu insanlar acayip birer canavara benziyordu.»

(...)

«Böylece ayna ile kâinatı dört döndüler. Çok geçmeden, aynaya eciş bücüş aksetmeyen ne bir tek memleket, ne de bir tek insan kaldı.»

A. İlhan bir imge olarak aynalara çok düşkündür. Hep içiçe aynalara

bakar durur. Varlık dergisinin son sayısında (Mart 1975) yayınlanan bir konuşmada şunları söylüyor A. İlhan Sırtlan Payı üzerine:

«Ben çağdaş çizgiyi izliyorum. 'Sırtlan Payı' da Bıçağın Ucu ya da Kurtlar Sofrası gibi çağdaş bir romandır. Çağdaş bir roman tekniğiyle yazılmıştır. Ayrıca Türk toplumunun toplumsal gelişmesindeki yeni aşamaların böyle bir teknikle tam duyurulabileceğine inanıyorum ben: şehirleşmeyi, sanayileşmeyi, sınıflaşmayı yarı efsane yarı folklor kırması bir biçimle anlatmak olası değildir, zira böyle bir biçim daha çok derebeyi ekonomisi toplumunun içeriğine uygundur, o içeriğin çağrıştırdığı bir biçimdir.

(...)

Bıçağın Ucu'ndan tanıdığımız Hayrun, Suat, Ruhsar vb. tipler yaşantılarını sürdürürken, başka iki kesitin verilebilmesi için Doktor Sevim ve Mühendis Ahmet Ziya tipleri kitaba katılmıştır; önceki başarılı olmayı sınıf değiştirmek sanan zalim bir kadın, sonraki 27 Mayıs'ı toplumcu açıdan ciddi eleştirilerle karşılayan eski bir sosyalist! Tartışılan sorunlara gelince, bunlar Türkiye'nin yüzyılın başındanberi tartıştığı sorunlar! Zaten 'Ayna'nın İçindekiler'in tarihimizin son yetmiş yıllık geçmişini kendine göre yeniden değerlendirmeye çalışacağını o zaman Varlık'ta çıkan yazımda söylememiş miydim?

Onu yapmaya çalışıyorum işte.

— Bir romancı olarak çalışırken üzerinde en çok durduğunuz şey nedir?

Bakın ne? Önce bir bütün olarak toplumsal içeriğin belirlenmesi çok zamanımı alıyor, bunu yaparken bizde gündelikleşmiş konumlara, yaygınlaşmış sloganlara kulak asmıyorum, özgün bir bileşim ve eleştiri koymağa çalışıyorum. Kuramsal bileşim özgün olunca estetik bileşimin özgün olması handiyse zorunlu değil mi?

(...)

Bu da ancak romanın kahramanlarının bir kaç boyutlu olmasıyla gerçekleşebilir: klişe tiplerle, alışılmış sorunlarla ilginç bir yaşantı tablosu verebilmek bence olmayacak şey. Bir de tabii, diyalektiği yani karşıtlıkların birliğini ve çatışmasını bireysel düzeyde de geçerli saymam beni öteki toplumcu romancılara oranla daha çeşitli insan tipleri vermeye götürüyor: çeşitli ve çetrefil. Bunu dogmatikler bireycilikle açıklıyorlar. Oysa değildir, bireycilik olayları bireyle çözümlemek isteyen tutumdur, bireyleri toplumsal bir yöntemle kişisel çatışmaları içinde vermeye çalışan bir tutum değil. Benim heveslendiğim, işte bu ikincisi.»

Ne var ki A. İlhan'ın diyalektiği bireysel düzeyde de geçerli sayması, hayalinde yarattığı «ayna»nın üzerinde diyalektik yöntemlerle zekâ oyunları yapması, romanının yetmiş yıllık sorunları değerlendirmesine yetmemektedir. Heveslendiği şeyi yapamamaktadır.

Oh ne güzel!. Koy kameranın önüne 'diyalektik' marka bir «sipektıkıl» her şeyi ebemkuşağı renkleri içinde seksensekiz parça göster. Sonra al bu görüntülerle oyna dur. Tam dört yüz doksan dokuz sayfa. Diyalektiği bilmek, ya da yöntemlerini bir romanın içinde uygulamak, o romanı toplumsal, gerçekçi, ışık tutucu bir roman yapmaya yetmez. Hele üç yüz

sayfa freudyan-marksist, fahiş fuhuş edebiyatı yapmak için kullanılıyorsa, âllâme-i cihan olsa kâr etmez. Çağdaş bir teknik uygulanıyor diye o romanı çağdaş roman, has roman yapmaya da yetmez. 499 sayfalık bir romanın arasına sıkıştırılmış yirmi tane gazete kupürü ve 'eski bir spartakist'in toplam iki sayfalık 'eleştirileri' ile koca bir dönemin 'politik' özelliklerini anlatmaya kalkmak, salt o yazarın toplumsal-ekonomik bilgisinin kıtlığını, politik mücadeleyi ve marksizmi bilmediğini ortaya koyar.

NESNEL GERÇEKLİK, BİREYSEL GERÇEKLİK

Nesnel gerçeklik ile bireysel gerçeklik arasındaki ilişki, tıpkı teori-pratik gibi, ekonomik mücadele ile politik mücadele gibi, yurtseverlikten doğan enternasyonalizm gibi, insan sevgisiyle beslenen öfke gibi, kır-kent dengesi gibidir. Ancak bu dengeyi kurabilen, kavrayabilen kişi doğru değerlendirmelere, doğru mücadele biçimine ve doğru çözüme ulaşır.

Duyarlık bilinçle beslendiği ölçüde kalıcı olur.

A. İlhan'ın beyni bir kameradan farksızdır -ki bu nitelik bir yazar için büyük kolaylıktır-. Ne var ki kamera başıboştur. *Vagabond* marka bir kameradır. Kameranın işleyişi diyalektik diye, üstelik bir takım optik oyunlara dalıyor diye o film toplumcu, gerçekçi film olmaz. İddia edilen 'bileşim' ise bu kafayla zor gerçekleşir.

Romanda teknik olarak sinemanın tekniğinden yararlanmak romana çok şey kazandırır. Sanayileşmeyi, gelişen üretim ilişkilerini anlatmak için kentlere yönelmek olumlu bir davranıştır. Ancak yeterli değildir. Sorunları bilimsel bir gözlemle ele almak gerekir. Bu uvriyerizm değildir. Jdanov'cu sanat anlayışı değildir. Toplumcu sanatı ciddiye almaktır.

A. İlhan'a yöneltilen eleştirilerle birlikte bir kaç noktaya daha değinmekte yarar var:

Sanatçı, burjuva da olsa, düzgün bir ayna işlevini yerine getiriyorsa, yani toplumu çarpıtmadan yansıtabiliyorsa, azımsanmayacak bir iş yapıyordur. Ülkemizde kalkıp da «ben proletaryanın sanatını yapıyorum» diyecek sanatçı çok azdır. Çünkü ülkemizde belirli bir proletarya kültürünün eksikliği söz konusudur. Proletarya ise kendi kültürüne, burjuvazinin tepesine basarak ulaşmak zorundadır. Toplumumuza egemen olan kültür, emperyalizmin kültürüdür. Savaşımız emperyalizme, dolayısıyla kültürüne karşı verilen bir savaştır. Bu dönemde anti-faşist, anti-emperyalist sanatçıları marksist değiller diye yere çalmak bir şey kazandırmaz. Ancak, bir yazar yapmadığı, yapamadığı bir şeyi yapmış gösteriyorsa bu çok zararlıdır. Genç zihinlerin 'mesele'yi daha başından yanlış kavramalarına yol açar.



VSEVOLOD MEYERHOLD (1874 - 1940)

çağdaş devrimci tiyatronun sorunları



BERTOLT BRECHT (1898-1956)

VSEVOLOD MEYERHOLD

oyunculuk ve yöneticilik konusunda gözlemler

Buradaki notlar Meyerhold'un 1934 ile 1937 yılları arasında baş stenograflığını ve yönetim yardımcılığını yapmış olan Aleksandr Gladkov tarafından kaleme alınmıştı. İlk olarak 'NEVA' adlı bir Sovyet dergisinde yayımlanmıştır. (1966, No. 2)

Oyununuzu herkes övüyorsa, büyük bir olasılıkla değersizdir. Herkes horluyorsa, o zaman, belki, bir şeyler vardır içinde... Ama eğer kimi övüyor, kimi de horluyorsa; eğer izleyicileri ikiye bölebilmişseniz, kesinlikle iyi bir oyundur sizinki. Sarah Bernhardt da herkesçe beğenilen bir yapımın en kötüsü olduğu kanısındaydı. Genellikle herkesin övgüsü ilgisizliğin kibarcasıdır.

•

Bir tiyatro gösterisi ne 'dün'ü ne de 'yarın'ı tanır. Tiyatro, 'bugün'ün, sadece bu dakikanın, bu saniyenin sanatıdır. 'Dün', tiyatroda gelenekler, görenekler, oyun metinleridir; 'yarın', sanatçının düşleridir... Ama tiyatronun gerçeği yalnızca 'bugün'dür. Ozan ya da besteci geleceğin okuyucusu ya da dinleyicisi için çalışabilir. Baratınski hep gelecekteki bir dostunu düşlerdi. Bir oyuncu için böyle düşler anlamsızdır. O soluk aldıkça, sesi titreştikçe, oynarken kasları gerildikçe, izleyici soluğunu kesip onu dinledikçe sanatıyla varolur. İşte bundan dolayı tiyatro 'şimdi'nin ideal sanatıdır. Tiyatro 'şimdi'nin soluğunu aldıkça çağının büyük tiyatrosu olabilir. Shakespeare de oynasa, Puşkin de oynasa 'şimdi'nin soluğunu almayan bir tiyatro çelişkidir! Oynanan oyunlar bugünün gazete haberlerinden oluşturulmuş olsa bile!

•

Gerek Kabuki ([1]) oyuncularının gerek Chaplin'in oyun biçimlerinin temel nitelikleri aynıdır: naiflikleri ([2]). Yaptıkları herşeyde naiftirler: komedide de, trajedide de. İşte bu yüzden yapımlarının üslûplaşmış biçimi bizlere doğal gelir. Oyunculukta naiflik elden kaçırıldı mı yöneticinin üslûp denemeleri garip ve kasıntılı gibi gözükür bizlere.

•

Çalışmak! Çalışmak! Çalışmak! Ama bu tür çalışma, yalnız bedeni işletiyor da akıl yan gelip yatıyorsa, istemem, eksik olsun! Hareket etmesini bilip te düşünemeyen oyuncuların gereği yok bana!

•

Şu anda tiyatroda geçerli olan üslûp, bir bileşimdir; abartılmış bir üslûpçuluk ile aşırı doğalcılığın bir bileşimi. Ama bu ikisini bağdaştırırken de en önemli sorun bir oran, bir pay sorunu oluyor. Çözüm ise bir tad duygusuna, yeteneğe, zekâya dayanıyor.

En arı gerçekçi benim: ama gerçekçiliğin en dürtükleyici biçiminde, anlıyor musun?

•

Mamont Dalski'ye tutkunluğum şöyle başladı; hani Prens Hamlet ile ilk karşılaştığında, onunla dostçana, hatta sevgiyle konuşacakken Kralın eli çok hafif, daha başlar başlamaz kesilen bir devinimle hançerine gider ya... Aslında yarım kalan, uçup giden, gözden kolayca kaçabilecek, ama bize çok şeyler anlatan bu devinimle oyuncu bizi olayın yüreğine çekivermişti. Artık bu coşkuyla arkadan neler gelebileceğini biliyorduk.

•

Oyuncularıma, gerektiğinde, kendim oynayarak bir noktayı gösteririm. Bunun üç nedeni var. Birincisi, ne yapmalarını istediğimi daha kolay, daha çabuk anlatabilmek için. İkincisi, istediğim şeyi kendim bir oyuncu olarak deneyebilmek için. Üçüncüsü ise... kimi zaman, ben de bir parça oyunculuk yapmak istiyorum. Ancak bunu kimseye söyleme. Olur mu?

•

Mise en scéne (sahneye konuş) — izleyicinin ezgiyi okuyabilmesi için gereken notalardır.

•

Güzel bir ses bir yandan oyuncuya yardımcı olabilir, bir yandan da onu yokedebilir. Evet, evet, şaşırmayın. Büyük oyuncular: Komissarjevska ya, Sarah Bernhardt, Duse, Yermolova hep söze dayanan bir gösteri türü geliştirdiler ve başarıyla denetleyebildiler seslerini. Bunun tersi de olabilir; ses oyuncuyu yönetmeye başlar, oyuncu konuşmuyordur artık, 'çağırıyordur'. Kaçalov'un sesi böyle güzel olmasaydı çok daha iyi bir oyuncu olurdu. Ostujev de. Ses gereklidir, ama yeterli değildir. Olağanüstü oyuncu Mihail Çekov'un hiç sesi yoktu.

•

Yarının oyuncusu bir yapımın belirli bir bölümünü üstlenirken, eline sahneye koyanın kesin yönetmeliği verilecektir. Ancak, öte yandan, türlü boşlukları, kendi içinden geldiğince, doğaçtan doldurabileceği bölümler de olacaktır. Bunlar önceden kotarılmayacak, taze taze sahnede oluşacak sahne olaylarıdır.

•

En sevdiğim oyuncu, Mamont Dalski, oyuncunun kişisel, ruhsal durumu ile, canlandırdığı kimsenin ruhsal durumu arasında hiç bir ilinti olmamalıdır, derdi. Sanatı bu öldürür. Hamleti oynayacağı geceler, tiyatroya hangi havada gelirse, ona ters bir tutumla oynardı. Canlı, güçlü hissederse kendini o gece Hamlet düşler içinde, sevecen, ikircilikli olurdu. Yok içine kapanık, düşünceli bir havadaysa, coşkun, tuttuğunu koparan biri olarak oynardı rolünü. İşte sanatsal yeniden yaratmanın temeli budur.

•

Verin bir mola! İzleyenlere bir bölümün bittiğini gösterecektir bu. Onlar da sizlerle birlikte bir soluk alsınlar. Ondan sonra yeni bir bölüm başlasın. İzleyicilerin solumasını dinlemeli, duymalısınız ki onlara ne zaman bir mola vereceğinizi bilesiniz. İyi oynadığınız zaman izleyiciler sizinle birlikte soluk alır.

•

Oyuncu tiyatroya geliyor akşamleyin. Paltosunu asıyor ve bir saat sonra başka bir kimse olmuştur bile. Daha Othello değildir ama Othello olarak makiyajını yapmıştır. Soyunma odasındaki arkadaşlarıyla çene çalıyordur ama artık İvan İvanoviç değildir, Othello olmanın yarı yolundadır. İşte bir oyuncuyu en çok bu süre içinde severim; canlandıracağı kişiliğin yarı yarıya oluştuğu sürede; hâlâ İvan İvanoviç, ve bir parça da Othello.

•

İyi resimlere daha sık bakın, bir daha elimi, ayağımı nereye koyayım diye düşünmezsiniz. Onlar kendiliklerinden doğru yerlerini bulurlar. Bakın, bakın resimlere!

•

Oyuncu sahneye çıktığında simetrik rahatlığını bulmak ister, hayalinde marangozun su terazisindeki havayı yerine oturtmak ister, sahnenin tam göbeğinde olmak ister; kısacası, sağdan da soldan da eşit görülüp duyulabileceği bir noktada durmak ister. Eski Rönesans tiyatrolarının kutu sahnesinde, bu, *mise en scéne* (saheneye konuş)un öne doğru kurulmasına yol açmıştır. İzleyicilerde de istif (kompozisyon) açısından bir rahatlık sağlanır böylece. Ama, kimi zaman, oyunda gereken bu değildir. Kimi zaman oyuncuyu döndürmek te gerekebilir, dengesizlik durumuna itmek gerekebilir, giderek, alışılagelinmiş görüş açısını bozmak, oyunun hayaldeki (imaginary) ağırlık merkezini yerinden oynatmak gerekebilir. İşte böyle zamanlarda izleyiciler koltuklarında mayışıp yayılmazlar, toparlanıp olayların içine girerler.

Bir keresinde, Marinetti, oyundan önce tiyatrosundaki koltuklardan birkaçına tutkal dökmüş. İzleyicilerden bir kesimi yerlerine oturur oturmaz yapışıp kalmışlar. (Düşün bir kere, yepyeni elbesesiyle gelmiş bir hanım ne hisseder böyle bir anda!) Bir gürültü patırdı kopmuş ve o heyecanın arasında oyun başlamış... Ben de izleyicilerde bir bütünleşme durumu yaratmak istiyorum, tutkalla değil de başka yollardan, istifleme, kurgu yöntemleriyle. Tam izleyicilere dönük duran oyuncuda kasılma, poz verme başlar; sanki tek başına bir gösteri yapıyormuşçasına. Ben de onu bu duruma getirmeyecek biçimde ön hazırlaklarımı yaparım, başka dışavurum olanakları sağlarım ona. Uzun bir süredir sergilenmekte olan bir oyunu sıkı tut mazsam oyuncuların yavaş yavaş sahneye konuşu değiştireceklerini bilirim; o geleneksel izleyecilere dönük duruşa geçeceklerini. Oyunları kulisten izlemeyi çok sevmemin nedeni de budur. Her şey öylesine daha açık, öylesine doğaldır ki.

•

Okuma provalarını uzun uzun sürdürmenin karşısındayım; şu «maşa başı çalışması» dediklerinin. Oyuncular metni okuyarak konuştuklarında, bilincinde olmadan 'çağırmaya' (declaim - inşat) başlarlar. Elindeki bir metni okuyan herkes gibi konuşma dışı bir tonlama uygularlar. Bu yüzden ilk fırsatta oyuncuların elinden kaparım oyun metnini ve bu yüzden sahne üstü çalışmalarına hemen geçmek isterim. Oyuncuların sufle alarak konuşmalarını, ellerindeki metinden okumalarına yeğ tutarım.

•

İyi bir oyuncuyu kötü bir oyuncudan ayırdetmek için gözlerine bakarım hep. İyi oyuncu bakışının değerini bilir. Gözbebeklerinin sağdan sola yada yukarıdan aşağıya çok küçük bir hareketiyle oyununa gereken vurguyu vurur, izleyiciler de bunu anlarlar. Kötü oyuncular yada amatörler ise durmadan bir sağa bir sola bakarlar, gözleri yerlerinde durmaz.

•

Çocukların oyunlarının neden herzaman o kadar inandırıcı olduklarını düşünüyorum. Bulduğum çözüm şu. Çocuklar oyun oynarken gördüklerine öykünüyorlar. Soyut olarak anladıkları birşeyi başkalarına göstermeye çalışmıyorlar.

•

Hep simetrik hareketler arayın. Kollarınız yanınızdan sarkmasın, çeşitli düzeylerde dursun.

•

Bir keresinde Zinaida Reich ile Moskova sanat tiyatrosunda «iki yetimim» oyununu izlemeye gitmiştik. Stanislavski, bizim salonda olduğumuzu duymuş, ilk aradan sonra geldi, yanımıza oturdu. Zinaida Nikolavna herzamanki açıksözlülüğüyle «Hoca»ya Sanat Tiyatrosunun neden böyle oyunlar sahnelediğini sordu. Stanislavskyi zayıf oyuncularını güçlendirmek için melodram seçtiğini belirtti. Bir oyuncuya işaret etti, «işte bak şu oyuncu sahnede gelişi güzel hareket ederdi, ama şimdi uzun bir tirad söyleyecek ve bir tek yersiz harekette bulunmayacak.» Oyuncu tiradına başladı. İki üç cümle söyledi söylemedi ve çılgıncasına ellerini kollarını savurmaya başladı. «Hoca» başını önüne eğdi. O anda ne kadar iyi anlamıştım ne hissettiğini.

•

Yöneticilerin kimi yöntemleri, etkilerini derhal gösteremez. Mecusîlerin, düşmanları için kullandıkları zehirler gibi belirli bir süre sonunda, önceden seçilmiş bir anda ortaya çıkarlar. İzleyiciler ise böyle yöntemleri ya oyun bittikten sonra anlarlar ya da hiç anlamazlar. Böylesi daha da iyidir.

(The Drama Review Eylül 1974)
Türkçesi: A. Taygun

AÇIKLAMALAR

(1) Kabuki: Japon halk tiyatrosu.

(2) Gerek Meyerhold'un düşüncelerini anlamada, gerek Brecht üstüne ilerdeki yazıda önemli bir işlevi olan naif *(Fr.) kavramı, türkçede yapmacıksız, çocuksu, saf, yalın v.b. sözcükleriyle karşılanabilir. Bütün bu ayırtısal anlamları içerdiği varsayılarak, naif sözü kullanılmıştır.*

YAZIDA SÖZÜ EDİLEN BAZI KİŞİLER VE KAVRAMLAR

Sarah Bernhardh (1844-1923); *Ünlü Fransız aktristi*

Yevgeni Baratınski *(1800-1844); Romantik Rus şairi.*

Konstantin Stanislavski *(1863-1938); Moskova Sanat tiyatrosunun ve kendi adıyla anılan tiyatro ekolünün kurucusu. Çağdaş Rus tiyatrosunun başta gelen kuramcı ve yaratıcılarından.*

Filippo Marinetti *(1876-1944) İtalyan yazar ve tiyatro adamı. Fütürizmin* kuramcısı.

MANFRED WEKWERTH

günümüzde brecht

Manfred Wekwerth, Brecht'in önde gelen bir öğrencisi ve çalışma arkadaşıydı. Brecht'-in ölümünden sonraki yıllarda Berliner Ensemble'*da önemli yer tutmuş, bir çok oyunların yönetmenliğini yapmıştır. «Günümüzde Brecht» yazısı,* Berliner Ensemble'ın 1956 - 66 Dönemindeki Çalışmaları Üzerine Notlar *adlı kitabından alınmıştır. Metin arasındaki açıklamalar, çevirmenindir.*

1

Brecht'in ölümünden buyana sekiz yıl geçti. Bugün Moskova'dan New York'a kadar heryerde hafifçe büzgülü patiska yarım perde Brecht oyunlarının ardından kapanıyor. Hiroşima'nın külleri üzerinde kurulmuş ders salonlarında Galile'nin insanoğlunun buluşları üzerine haykırışı biliniyor. Güney Afrikalı zenci, ölüm tehlikesi altında da olsa, insanların yuvarlak ve sivri kafalar olarak ayrılışı ile alay etmek için derme-çatma meydan sahnesine çıkıyor. Kübalı militan devrimci Karrar Ana'nın, silâhları üzerine titreyişini görünce kendi silâhlarının değerini anlayacak; ve Mısırlı köylü Süveyş kanalına baktığında yoksul insanların yargıcı Azdak'ın şu akıllıca yargısını anımsayacak: sahipsiz mülk, yararlı olduğu yere aittir! Prusya soylularının akademik torunlarının Heidelberg ya da başka bir yerde Brecht öğretisi üzerine ter dökmeleri tarihin bir ters şakasıdır. Öğrencileri tarafından tepelenmemek için kendi istekleriyle Brecht tarafından tepelenmeyi seçmek zorundadırlar.

Bir yazarın görülmemiş ölçüde dünya tarihine müdahale etmesidir bu, ve dünyanın bir yazara el uzatmasıdır. İncil çevirilerinin sayısınca çeşitli dillerde seyirciler «gezegenimizi yaşanabilir kılma»nın çekiciliğine karşı koyamıyorlar.

AÇIKLAMALAR

Bu bölümde kişilerinden ve olaylarından söz edilen Brecht oyunları sırayla şunlar:

Galile

Yuvarlak Kafalar ve Sivri Kafalar

Karrar Ananın Silâhları

Kafkas Tebeşir Dairesi

2.

Estetik —çok az istisna dışında— bir (muamma) bilmece ile karşı karşıyadır. Bu bilmeceye çözüm yalnızca estetik alanında aranmayacağından, ve estetik dar didaktik kanılarından vazgeçemediğinden, Brecht konusuna bir ufak hile yapar: bilmeceyi yöntem edinir. Estetik açısından sır görünümündeki herşey esasında sır olmalıdır. Havanın az yoğun olduğu yüksek yerlerde şu sorular sorulur: Sır sağda mı, yoksa solda mı durmaktadır? Brecht bir komünist olarak mı, yoksa insan olarak mı bilmecedir? Brecht'in bütün *yazmadıkları* Münih'te mi, yoksa Leipzig'de mi daha iyi anlaşılır? Brecht'in *gerçekten* anlatmak istediklerini anlamamıza yarıyacak gizli noktalama işaretleri nerelerde bulunmaktadır? Brecht ilk zamanların Brecht'i midir, yoksa son yılların Brecht'i midir? Brecht gerçekten Brecht midir, yoksa aynı adı taşıyan başka adam mıdır? Brecht araştırması yaparken Brecht'in kendisi mi okunmalıdır? M. Messer mi, yoksa Galile mi daha çok Brecht'in kendisidir? Brecht patlak lastiğini değiştirdikten sonra kimin evine yollanmıştır? v.b. v.b. Bu bir tuhaf durumdur: Brecht'in sanat ile siyasa arasındaki sağlıksız çelişkiyi ortadan kaldırması, estetikçilerin kendi yarattıkları Brecht imgesinin ortasına bu çelişkiyi oturtmalarına neden olmuştur. Siyasayı sadece bir *eğilim* olarak tanımlamaktan vazgeçip, kendisi siyasaya dönüşmekle siyasayı ortadan kaldıran bir edebiyat, estetikçileri siyasanın ya da sanatın büsbütün yok olduğu kanısına vardırdı. Brecht yorumcuları da bu soruyu yanıtlarken konformist ya da bireyci olarak iki safa ayrılırlar. Böylece Brecht konusunda son söz söylenmiş olur.

AÇIKLAMALAR

Münih kenti bugün Federal Alman Cumhuriyeti topraklarında Leipzig Kenti ise Demokratik Alman Cumhuriyeti sınırları içinde bulunmakta. Brecht-in bütün yazmadıklarının Münih'te mi yoksa Leipzig'de mi daha iyi anlaşılacağı doğu-batı ayırımına ilişkin düşünülebilir.

3.

İşte Brecht'in «üne yükselişi»: sanat tapınaklarından yeryüzünün özgürlük savaşı alanlarına yarım asırda giden yol Eckermann'dan buyana estetik bunu okul kitaplarını bulandıran kavramlarla anlatmaktadır; sanki bu yol onun ilk ya da son yapıtlarındaki klasik biçime adanmış yolmuşcasına. Brecht'in iki nokta üst üste koyduğu yerde nokta koyarlar. Onun dünyanın değişmesi için çabalarını ve yanlışlıklara karşı tutumunu bir yandan överken, öte yandan kendi kanılarınca değişimden korudukları değerler uğruna Brecht'i yanlışlıklara kurban ederler. Brecht'in tümüne sahip çıkmak için onu bölerler. Brecht'in sürekli değişim ve haz içeren dünya anlayışını bize sonsuz durağan kavramlarla anlatmaya çalışırlar. Brecht-in inançları sevmediğini, telkinlere karşı çıktığını anlatırlar bize. Oysa ki sevmediği şeyin inandırma olduğunu, karşı çıktığının da telkin etme olduğunu söylemezler. Hatta Brecht'in maddeciliğini bile yalın İdea'ya indir-

gerler. Bu noktadan Allah baba'ya varış sadece bir zevksizlik sorunu olarak kalır.

AÇIKLAMALAR

Johann Peter Eckermann (1792-1854) Alman klasik akımının önderlerinden Goethe'nin kâtipliğini yapmış bir yazardır. Önemli yapıtı: Goethe ile Konuşmalar. *Klasik sanat anlayışının özelliklerinden biri biçimde aranılan kusursuzluktur. Bu türden kavramlarla işlev gören burjuva estetiği doğal olarak Brecht'i kendi dar kalıpları içinde değerlendirmeyi güdecektir. «Klasik biçim» kusursuzluk çağırışımı yapan bir terim.*

4.

Brecht kuramına karşı polemik Brecht oyunlarına nasıl engel olduysa, *gerçek* Brecht'in savunulması bugün bu kapıları açabilir. Gerçek Brecht'i ise ancak onu savunanlar tanır.

AÇIKLAMALAR

Brecht'in oyunlarının bütün dünyada, ve özellikle Almanca konuşulan ülkelerde sahnelenmesi şaşılacak kadar geç yaygınlaşmıştır. Birçok yapıtı ancak 1960'larda ilk kez Doğu Berlin dışında yerlerde seyircilere sunulmaya başlanmıştır. Örneğin Ana *oyunu Batı Almanya'da ilk kez 1969 da sergilendi.*

5.

Demek oluyor ki Brecht'i asıl tehdit eden başarının kendisidir. Burada eksinlik başarıda değil, onu açıklamaktan eksin (aciz) olan estetiktedir. Brecht'i öğrenmeden tanımlamaya girişenler onun tiyatro kuramını değil, ancak kendi kanılarını tanımlayabilirler. (Bundan 100 yıl önce Hegel, yüce mantığı ile bu tür işlere karşı çıkmıştı.) Brecht'in kuramı sırları ortadan kaldırma aracıyken, öte yandan el altından, çeşitli kanılar yüzünden sır gibi gizli ve çekici kılınarak en büyük sır haline getiriliyor. Brecht'in toplumsal ve sanatsal alışkanlıkları yıkmak üzere oluşturduğu sahne araçları düşüncesizce ve kafasızca tekrarlanarak yeniden alışkanlığa dönüşüyorlar. Gerçeklik bundan böyle yansıtılmaz oluyor, sadece araçlar gerçekleştiriliyor. Brecht'in temel düşüncesi gerçekliği değişken olarak gösterme (yabancılaştırma)[1] yoluyla sahne ve seyirciyi ortak kıvançla yeniden birlik kılmak, klasiklerin algılanışı için geçerli yabancılığa dönüşüyor. (Örneğin, yabancılaştırma'nın fransızca karşılığının «distanciation» yani «mesafeli kılmak» oluşu ilginçtir.) Kısacası, Brecht'in tiyatroyu estetik durgunluktan (üslûp) kurtarması, değişmeleri gösterebilmek için tiyatronun da değişken tutulması yöntemi katı üslûp olarak saptanıyor. Brecht, Brecht üslûbu ile özdeş olarak tanıtılıyor.

6.

İşte Brecht perdesi. 1920'lerin mücadelelerinde, ve daha sonraları Göring tiyatrosuna karşı savaşta Brecht bunu sahnesinin önüne asmıştı. Çevrenin ayrıntılarını da kışkırtıcı bir açıklıkla gözler önüne sermesiyle seyircinin sahnede olan herşeyi tanrı yapısı olarak kabullenişini bozuyordu. Ağır kadife kumaş seyirci ve sahneyi her zaman giyotin gibi iki yarıya ayırmakta iken «hafifçe büzgülü patiskadan yarım perde» seyirciyi şaşkınlığa sürükledi. Olaya katılmanın ilk adımıydı bu. Oysa yarım perde ağır kadife perdenin yokluğu duyulduğu sürece gerekli işlevini yerine getirir. Özellikle vurgulanarak kullanıldığı yerlerde alışkanlık oluşturduğunda gerekliliğini yitirmiş demektir. Çünkü artık karşıt olduğu şeye dönüşmüştür, yani üslûp olmuştur. Az sayıda üstün istisnâlar dahi bu Brecht üslûbundan korunamıyorlar. Gerçeklikten fazla sahneleme araçları önemseniyor. Gerçekliğe olan etkileri yerine tiyatroya olan etkileri ölçülüyor.

Böylece bilinçli ya da bilinçsizcesine çok sayıda etken, Brecht'i en önemli etkisinden, yani tiyatro etkisini yeniden gerçekliğe ulaştırmaktan, yoksun bırakma yolunda. Brecht'in tüm tiyatro ve düşüncelerinin çıkış ve varış noktası tiyatronun toplumsal üretkenliğidir.

AÇIKLAMALAR

Yarım-perde artık Türkiye'de Brecht üslûbu iddiasının bulunduğu her yerde kullanılır oldu. Sahnenin önünde insan boyundan az yüksekte gerilmiş bir tel üzerinde ileri-geri giden ucuz kumaştan perdeyi seyirciler anımsayacaklardır. Yalnız Türkiye'de bu ucuz perdenin, ağır kadifeden pahalı bir perdenin yerini alarak «seyircileri şaşkınlığa sürüklediği» söylenemez. Çünkü Avrupa kentlerinde var olan anlamda burjuvazi kurumu tiyatro Türkiye'de hiç bir zaman olmadı.

7.

Boğucu bir çerçeve oluşturan taraftarlar, kafadarlar ve evet-deyiciler ortasında Brecht için tek bir savunu kalıyor: yöntemi. Kendisi geçmiş zamana dönüşmüş bir estetik Brecht'in yapıtlarını kendi araçları ile kusursuzluğa vardırmaya, böylece onu geçmiş zaman yapmaya çalışıyor (bu yolda yöntem, yani yabancılaştırma kısaca araç olarak tanımlanıyor). Oysa Brecht bizlere öyle bir yöntem bıraktı ki geçmiş zamanı ortadan kaldırıyor. Sanatsal betimlemeyi devim, yani can vermek için yabancılaştırdı. Biz de bundan böyle —klasiklerin yıldırmasından etkilenmeden— Brecht'in öğretisini canlı kalması için yabancılaştırmak istiyoruz.

8.

Yaşamının son aylarında — *Tiyatro'da Diyalektik*'i yazarken — Brecht çalışmalarının temelinde naiflik bulunduğunu açıklayarak bizleri şaşırttı. Bütün tiyatro girişiminin naif olduğunu söylüyordu. Bir temsilde anlatılan

şey ilgi çekici bir meselden (fabl) fazlası değildi. Ve her yeni sahne çalışmasında bu belirli mesel için uygun olan oyunculuk yöntemi, sahne kullanılışı ve tüm estetiğin sıfırdan başlayarak saptanmasına çalışmaktaydı. Çoğu tiyatrolar belirli bir felsefe, uslûp yada mesajı çıkış noktası olarak alırken —ki buna naif denilemez— biz ilgi çekici öykülerimizi seyircimizi eğlendirerek anlattığımızda bütün bunlar kendiliğinden ortaya çıkıyordu. Seyirciye, anlatılanın içinde anlatıcıyı unutturucasına, olaylara tanık olduğunu aşılamaya çalışmıyorduk. Seyirci ile naif bir anlaşmaya giriyor, kendini tüm gücüyle ön planda tutan bir fıkra anlatıcısı gibi, belirli bir öyküyü hazırlayıp, onu kendi kanılarımızı gizlemeden sunuyorduk. Eğer seyirci bizim sunuşumuza destekleyici katkıda bulunmaya başlarsa, ara verip —her iyi anlatıcı gibi— bazı şeyleri açıklamaya dahi girişiriz. Brecht için yabancılaştırma büyük bir naifliğin ifadesiydi. Felsefel tanımı tabii ki zordu (zorlukla basitlik birbirinin karşıtı değildir), fakat heryerde insanların başvurdukları bir araç olarak bilinirdi. Tanrı gibi görünen öğretmeninden azar işiten öğrenci öğretmenini o anda don paça durumda gözlerinin önüne getirerek bu tanrının özünü kavrayıverir —o da bir insandır. Fakat işin tuhafı Brecht'in tiyatrosu uzun yıllar naif olmayan biçimde görülmüştü: yabancılaşma üreten bir tırnak işareti olarak. Galiba yönteminin bilimsel tanımlamasında —hazın biliminde— bilimsellikten fazlaca haz almıştı. Artık hazın esas tanımını yapmanın vakti gelmişti. Diyalektik ustasının son büyük yabancılaştırması işte bu olmuştu: yabancılaştırmanın yabancılaştırılması. Brecht'in bir zamanlar tiyatronun körleştiren basit dolaysızlığını yok etmede kullandığı bilim artık tiyatro dolaysızlığı olmalıydı.

AÇIKLAMALAR

«Tiyatro'da Diyalektik» Brecht'in Tiyatro Üzerine Yazıları'nda ölümünden önceki yıllarda 1951-1956 arası yazmış olduğu bazı yazıları, notları ve oyuncuları ile konuşmalarını içeren bir bölüm. Brecht'in bu yazıları derlediği dosyanın üstündeki başlıktan alınmıştır.

9.

Şimdi naiflik kavramını tarihselleştirelim. «Naif nedir?» sorusu fazlaca naif geldiğinden tiyatroda olduğu gibi estetikte de naiflik ortadan kalkmıştı. Böylece kimsenin bilmediği naifliğin yokluğu duyulmuyordu. Bir tek kişi, Friedrich Schiller naif olamadığını naifçe rahatsızlıkla açıkladı. *Naif ve Duygulu Şiir Üzerine* adlı bir denemesinde, gençlik yıllarında Shakespeare'a öfkelenişini anlatıyor. Yüce duygusallık anlarında şakalar yapılmasına, *Hamlet Kral Lear ve Mackbeth*'de heyecan verici girişlerin soytarılar tarafından bozulmasına kızdığını söylüyor. Schiller burada doğayı dolaysız kavrama yeteneğinden yoksun olduğunu da ekliyor: «Onun ancak akıl süzgecinden geçmiş, kurallarla açıklanmış betimini kabullenebiliyordum. Fakat gene de bu çocukluk yargısından utanç duymuyorum. Çünkü yıllanmış eleştiri de buna benzer bir yargıya varıyordu.» Shakespeare'a öf-

kelenen genç daha sonraları ona büyük hayranlık duyacaktır. Schiller kendisi ile Shakespeare arasında iyi niyet ve üstün yetenekle aşılamayacak büyük farklar olduğunu, öfkeden çok hayranlık yoluyla gördü. Bu farklar görünüşe göre doğaya bağlıydılar.

Schiller —farklılığı algılarken— kendine, naif şaire karşıt olarak, duygusal şair diyordu. Böylece edebiyatta tarihsel değeri bulunan bir çelişkiyi gösteriyordu.

Onun deyişine göre naif şair «doğayı dolaysız yaşar», okuyucusuna ilk elden ulaştırır. Böylece halkın zevk, korku, acıma, gözyaşı ve mizah gibi dolaysız gereksinmelerini karşılar.

Duygusal şair de doğayı arar, fakat bulamaz. Ufuk çizgisine varmak isteyen biri gibi onun ardından koşar. İnsan yaşamının tamına sarıldığında, bu da ufuk gibi elinden kaçar. Elinde kalan, doğanın akıl süzgecinden geçmiş, kurallarla açıklanmış betimidir, kendisi değil. Okuyucusuna sunduğu şey yargılar ve tümcelerdir (bundan dolayı duygusaldır). İşte «Sturm und Drang» saflarında bir tarih çağını kalıplara yönelten adamın acılıkla dolu açıklaması. Şiirde naif olamamanın suçunu burada çağında aramakta. «Yapay bir çağın sakatlayıcı etkisi»nin doğanın yerini alması aranılan neden oluyor. Kurallar artık «güçsüzlüğün koltuk değnekleri» yasalar ise «tersliğin terbiyecileri»dir. Doğa-karşıtı zafere ulaşır. Kötülük erdeme dönüşür. Hayvansallık insanlık, insanlık da hayvansal olur. (Bu son tümce ile Karl Marx, Schiller'e son sözü söylemişti. Schiller bağışlasın!) Schiller'e göre «kendi içinde doğaya sınırsızca hüküm sürdürten» naif şair bu yabancılaşmış evrende yaya kalır. Onun mirası üzerine diş gıcırdatarak duygusal şair oturur. İlk (naif) durumda duygu ve düşünce arasında gerçekten var olan uyum bundan böyle ancak ülkü olarak (idealisch) varolur. «Duygusal şair» bundan ötürü gerçekliği bırakarak idea'ya ulaşmayı amaçlar. Schiller nelerin yitirildiğini sezinlemektedir: «İlk sınıftakilere (naifler) gerçekçi, diğerlerine (duygusal) ise ülkücü denilebilir». Gerçekten de klasikler, üstü kapalı ülküleri (idealleri) ile —Almanya'da başka türlüsü nasıl olabilirdi ki?— «doğal» insanların kulaklarına artık varamıyorlardı. «Doğal» gereksinmeler —sanatta duyumsal zevkler— duygusal şairlerce karşılanamayıp yadsındılar. Sonuç olarak tiyatro «ahlak kurumu» oldu. Burada akıl —Kant'ın saptamış olduğu— düşmanı duyumsallığı yenecekti. Sanat, sanat pahasına —dolaysız haz— siyasal bildiri haline geldi, ya da siyasal bildiri pahasına aptalca bir naifliğe dönüştü. Romantik akımın doğası limonluklara tıkıldı. Doğa-karşıtı ise doğal insanların işitebilme olanağının dışında yüce yerlere ulaştı. Günlük yaşantı bir ülkü (ideal) uğruna boşlandı. Ya da günlük yaşantının karmaşıklığı bir ülkü (ideal) haline getirildi. Olgu ile özü arasındaki köprüler yıkıldı. Bir yanda Hebbel sarp yamaçlardan tırmanarak olimpik yüksekliklere varmaya çalışırken, diğer yanda Sudermann önündeki ağaçlara bakmaktan ormanı göremedi. Naiflik küfür sözcüğü oldu.

AÇIKLAMALAR

Fredrich Schiller (1759-1805) Alman kültürünü çok büyük ölçüde etkilemiş, bu etkisi tiyatro, edebiyat ve estetik alanlarında günümüze dek ulaşmış bir yazardır. Kısa süren başkaldırıcı «Sturm und Drang» akımı ve bunu izleyen Romantik ve Klasik akımlar içinde önemli, belirgin yer tutar. Tiyatro'nun bugüne dek burjuvazi için geçerli olan «ahlâk kurumu» tanımı da onundur.

Hebbel (1813-1863) ve Sudermann (1857-1928); mitoloji kahramanları üzerine ve kültür geleneklerini yansıtan tiyatro oyunları yazmış Alman yazarlarıdır.

10.

Kurtarıcı yardım Schiller'in naifliğin yokolmasından sorumlu tuttuğu bilim yönünden geldi. Sanat yeniden naif olmayı yeğliyorsa, göklerden yere inmeliydi. Yani insanların düşlediklerini, söylediklerini, ya da söylenen, düşünülen, düşlenen insanı çıkış noktası olarak almamalıydı. Gerçek üretim içindeki insandan ve onun yaşam sürecinin yankı ve ideolojik yansımalarının evriminden çıkmalıydı. (Böylece burada Marx'ın *Alman İdeolojisi*nin başlangıcını olduğu gibi aktarmış oluyoruz). Kısaca, naifliğe giden en güvenli yol maddecilerin dershanelerinden geçer. Oralarda son bir yüzyıldır insanların ortak yaşama yasalarından «tersliğin terbiyecisi» diye yakınılmıyordu. Oralarda bilim adamları (ansiklopedistler) bu yasaları değişken olarak tanımlamaya başlamışlardı. Hegel'den hayal kırıklığına uğramış kriminoloji öğrencisi Karl Heinrich Marx, klasik Alman felsefesi binasını yıkmaya giriştiğinde bu binayı bir zamanların Bastille'i gibi kilitli ve göz altında buldu. Yıkıntılar arasından felsefe aracılığı ile naif soruları yanıtlamada işine yarıyacakları seçti: İnsanoğlu kendi işlediği şeyin tadına nasıl varabilir? Nasıl olur da bunca yiyecek stoku varken insanlar açlık çekerler? Musa peygamberin «yakınlarını sev» öğüdü nasıl olup da cinayet ve öldürmeye götürür? Ne yapmalı ki dokumacının giysisi, fırıncının ekmeği ve madencinin kömürü olsun? Bütün bu naif soruların yanıtı sözü çok edilmesine karşın az okunma ortak yazgısını İncille paylaşan dört bin sayfalık kapital'de bulunmaktadır. Bu sorulara yanıtın gerekçesi insanlar için çok naif bir gerekçeydi: yaşamak istiyorlardı. Bilim, yeniden naif insana yaklaşabilmek için şimdiye dek görülmemiş bir bilimselliğe ulaştı. Paris komünü üyeleri tam ve bilimsel yanıt yokluğunun hayatlarına malolacağını öğrenmişlerdi.

Sanat bu noktadan çıkarak naifliğe yeniden dönüş olanağını elde etti. Bu, yalnız Shakespeare'in yasadışı naifliği değildi. Hegel'in de kanıtlamış olduğu gibi ancak kavramların temelden zorlanması gerekli olan somutluğa vardırırdı. Sanatta yeni duyumsal haza götüren tek şey akıldır. Bunu da yüz yıl sonra tıp öğrencisi Bertold Eugen Brecht demiştir. Fakat Friedrich Schiller'in gerçeklik üzerinde yapmış olduğu düzeltme şuydu:

duygusallık naifliğin bağdaşmaz karşıtı değildir, aslında naifliğe ulaşabilmek için ön koşuldur.

Bilimsel çağın haz içermek isteyen tiyatrosu için yapacak tek şey kalıyor: eğlencenin bilimini öylesine uygulamak ki bilimin kendisi, ve giderek günlük yaşamın bilimi eğlenceye dönüşsün.. Gerçekliğin akıl yoluyla açıklanması, insanların eğlencede akıl olgusunu gerçekleştirebilmeleri için naiflik sanata en güvenli olanağı getirir.

11.

Brecht tiyatrosu dramaturjiden seyirci soruşturmalarına dek bu naifliğe erişebilmenin diyalektik yöntemdir. Başlangıcı 1920 yıllarında Augsburg'lu tıp öğrencisinin başını görünmeyen bir dördüncü duvara çarpmasındadır. Bu duvarın kurulması tam bir yüzyıl sürmüştü. Çünkü sanırım Beaumarchais olayı tiyatro yöneticilerinin bir taraflarını hâlâ sızlatmaktaydı. Bir marki, bir uşak ve bir hizmetçi kız arasındaki aşk öyküsü seyirciyi öylesine sarsmıştı ki sahne ile parlamentoya dönüşen salon arasında alevli bir düşünce alış-verişi olmuştu. Uşaklar eleştirel tavırlarını yalnızca tiyatronun içinde korumakla kalmamış, bunu dışardaki gerçekliğe uygulayıp markileri darağacına kadar sürüklemişlerdi. Bundan sonra perdenin bulunduğu yerde bir dördüncü duvar kurulmuştu. Bu duvar sahne üzerinde oluşan herşeyi dünyanın acılığından koruyor, aşağıdan yukarılara varan herşeyi, yuha sesleri dahil, işitmezlikten geliyordu. İhtiyar Sofokles bile bu başarılanı görse, bir anahtar deliği önünde değil de bir tiyatroda oturulduğu sanısını vermek için varılan bulgulara çok şaşardı. Seyirci ile terbiyesizce direkt temasa geçen töresel oyuncu gibi naiflik de sanat tapınaklarından sürülmüştü. «Kişi kendi kalıbı içinde en iyidir» türünden deyişlerle Augsburglu, büyük mimler ve büyülenmeler gecesinin orta yerinde seyircilerin kendilerine güvenini davul sesi ile uyandırdı. Şeytan yerine bir sigorta şirketi ile sözleşmeye giren kimse, artık kendini Fausttan daha akıllı bulabilirdi; ya da karısını hayatta bırakıp, karısının sevgilisi ile komandit ortaklık kurarak daha modern olabilirdi. Seyirci ile temas, 1930'ların toplumsal mücadeleleri sırasında seyirci ile, daha doğrusu seyircinin ilerici kesiti ile işbirliğine dönüştü. Seyirci evet diyenlerinkinden daha değişik bir çözüm istediğinde, evet deyicilere karşı hayır deyiciler çıkarıldı. Brecht'in kendisi tarafından erişilmesi güç bir halk umutlarını bir savaşa bağlamaya girişirken Cesaret Ana yasa dışı sınırların ötesine bir uyarıcı olarak ulaştı. Ve savaş önceden tahmin edildiği gibi sona ererken Brecht kahramansız kalmış halka sadece başkalarını değil, kendini de düşünen kahramanlar tanıttı. Grusche güvenlik zamanında çocuğu ortada bırakmayı düşünüp kendi kurtarmış olduğu hayat yeniden tehlikede bulununca onu yanına alıyordu. Tereddütten sonra gelen insanlık daha insancıldı. Aklın denetiminden geçmiş duygular daha gerçektiler. Aklın zincirinden çözülmüş tutkular bilimsel çağı sürekli değişimle rayda tuttuklarından daha yüceydiler. Gerçeklik —tiyatro— gerçeklik, Hegel'in dünya ru-

hunu dansettirdiği tez —antitez— sentez gibi üretken üçlü adım meydana getiriyordu. Tiyatro insanoğlunun birçok üretken çalışmalarından biri oluyordu.

AÇIKLAMA:

Dördüncü duvar, sahnenin kapalı bir kutu gibi kullanıldığı, oyuncuların seyircinin varlığını kesinlikle yadsıyarak yalnızca sahne üzerinde oluşturdukları gerçeklik içinde varoldukları biçimdeki tiyatro uygulanışı için düşünülür. Burada sahne içinde dört duvarlı bir mekân kullanıldığını düşünürsek perdenin açılması ile seyirciye açık olan sahne portali denilen bölümde görünmeyen bir dördüncü duvarın varlığı kabullenilmiştir. Bu duvar ne töresel oyunlarda, ne Rönesans'da, ne Shakespeare tiyatrosunda, ne de Fransız klasiklerinin ilk oynanış biçiminde tanınıyordu. Oyuncuların bu dönemlerde seyirci ile yoğun bir alış-verişi yeğlediklerini tüm tiyatro tarihi kanıtlarından biliyoruz. Dördüncü duvarın sahne ağzına yerleşmesi ondokuzuncu yüzyılda görülür.

Beaumarchais olayı, 27 Nisan 1784 günü Figaro'nun Düğünü *oyununun bir yıla yakın süren bir tartışma sonucunda halka gösterilebilmesidir. Kral gösteriyi yasaklamak istemiş, başta Kraliçe Marie Antoinette olmak üzere sanat sever soylular yazar Beaumarchais'nin tarafını tutmuşlardı. Bu oyunun temsili Krallık başkentinde 1789 devrimi etmenleri arasında sayılabilecek derecede heyecan yarattı.*

12.

Brecht'in epik tiyatro kavramı altında tanınan tiyatro kuramı naifliğin karşıtı değil, onun bilimsel anlatımıdır. İçinde yaşadığı durumun değişmesi dileğini besleyen bir seyirciye bir olayın yabancılaştırılması, sahne ile bu seyirci arasında ortak dileğin yerine gelmesi için bir yaklaşmadır. İçinde yaşadığı durumun değişmesi dileğini henüz beslemeyen bir seyirciye yabancılaştırma, bu dileğin yerine getirilmesi adına bir ortak yaklaşmadır.

Örneğin, *Ana* oyununda genç oğlanın ölümünden duyulan acıyı oyuncu ve seyirciyi kavrayacak biçimde temsil etmek doğru olmazdı. Seyirciyi olaydan yoksun bırakmak olurdu. Medea'dan yıldızlı amerikan bayrağına sarılı ana tipine dek «mater dolorosa» (acılı ana) geçtiği her yerde aklı uyuttu. İçinde yaşadığı durumun değişmesi dileğini besleyen seyirci için bu acı duyma, onu dileğin gerçekleşmesine götürmeyen bir şey olarak temsil edilmelidir. Yoksa olay bir kaç bin yıllık süre için geçerlilik kazanır. Anaların oğulları için gözyaşı dökmeleri değişmez gözükür. Diğer bir söyleyişle dolaysız (yabancılaştırmasız) temsil sonuçta yaşantının daraltılmasına götürür. Trajedi tadının yaşantıyı saydamlaştırmasına götürür. Trajedi tadının yaşantıyı saydamlaştırması yerine şok onu bulandırır. Daha büyük trajik durum, oğlanı vuranların onunla aynı konumda kişiler, yani asker giysisi içinde işçiler olmalarıdır. İşte burada en büyük trajedi, en bü-

yük umut yatar: Pavel'i vuranlar onun gibilerse, bu herzaman böyle olacak demek değildir, çünkü bu insanlar bilinçlendirilebilirler. Daha büyük trajik durumun anneye gözükmesi, tadın da ölçüsü olan *gerçek* trajik acı sayesinde seyirci tarafından kavranabilir. Brecht böylece sanırım dünyanın değişmesinden hoşnut olacak bir seyircinin yüksek naif dileklerini yerine getiriyordu. Bir öğrencisinin eleştiri, zevk, üretkenlik, eğlence, bilim, hoşnutluk türünden geçerli zıtlıkların (antinomların) bireylerde ileride nasıl ortadan kaldırılacağı sorusuna Brecht şu yanıtı vermişti: İnsanoğlu şimdi sokakta anadan doğma dolaşmaktan nasıl utanıyorsa dünyayı geldiği gibi bırakmaktan da öyle utanacaktır.

13.

Genel şaşkınlık uyandırabilir, fakat bundan böyle Brecht üzerine konuşurken naiflikten söz etmek istiyoruz. Tartışmanın yüksek düzeyi karşısında basit eğlence iddiamızı koymak istiyoruz. Bunu oluşturmanın daha da üstün çaba gerektirdiğini gizlemiyoruz. Zaten bundan dolayı sanatsal sununun hafifliğini istiyoruz. Çünkü özümlenen nesneler yeter derecede ağır çekiyorlar. Mutlak sık sık Shakespeare'a da danışacağız. Brecht-ten uzaklaşmak için değil, ona ulaşmak için, en kısa yol budur da ondan. Diyalektik diyeceğimiz yerde artık daha sık canlılıktan söz etmek istiyoruz; ve insan bilgisi terimi psikoloji teriminden daha dostça geliyor. Dostça olmayan sanat aslında nedir ki zaten? Yabancılaştırma'ya çok fazla kullanmadan dolayı biraz yabancı kalarak onun yerine bazen gerçekliğe hâkim olma demek; ve mesel (fabl) için de sadece ilginç bir öykü demek istiyoruz. Brecht üslûbu sözkonusu olduğunda hiç konuşmak istemiyoruz. Brech'ten *çok fazla* öğrenildiği yakınması yerine Brecht'ten *herşeyi* öğrenme istemini koymak istiyoruz. Günlük yaşantıların eninde aklın derinliğini bulmak, bu derinliği ondan sanatla koparıp büyük sanat halinde geri vermek gerekir, ki böylece günlük yaşantılar yeni bir güne dönüşsün. İşte Bay Bertolt Brecht'in karanlık yolları bunlar. Ve onun dünya çapındaki etkisinin bilmecesi basit insanların «bir çarpı bir eşittir bir»inde çözülüyor. Çağımızın karmaşıklığı içinde Brecht bizlere *büyük naifliği* buluyor. Bu sayede sanat var olan en büyük sanata dönüşüyor: yaşama sanatına.

YAZARIN NOTLARI

1.

Yabancılaşma tiyatro uygulamasına ilişkin bir kavram değil, bir felsefe kavramıdır. Maddeci diyalektik'ten çıkan belirli bir dünya görüşüne ilişkindir. Evren ancak devim içinde algılandığı takdirde algılanabilir olarak kabul edilir. Devim ise ancak herhangi bir biçimdek güçten (tanrı, fikir, evrensel ruh, varlık vb.) dıştan çıkarcasına değil, özdevim olarak, yani içinde barınan zıtlıkların birbirlerinin içinden ve üzerinden sürekli geçişi biçiminde kavranabilir. Bu bakış insanların aralarındaki ilişkilere de yayı-

larak, bu ilişkilerin nedenlerini gene bu ilişkilerin özünde araştırır. Bugüne değin tarihte toplumun çelişik gruplara bölünmesi (sınıflar v.b.) bireylerin bunu bilip bilmemesinden bağımsız olarak devimin temelidir. Brecht'in «insanın yazgısı insandır» düşüncesi bu durumu şiirsel anlatımla ortaya koymaktadır. İnsanların bu denli ilişkilerinin kendi aralarında simgelenmesine gelince (örneğin tiyatroda), bu ancak bir olgunun içinde barınan çelişkilerin simgelenmesi, yani bir durumun değişkenliğinden (devim) çıkarak tanımlanması olarak düşünülebilir. Fakat toplumsal olguların çelişkileri kesinlikle açıkça görülür cinsten değildirler. Çoğunlukla bir nesnenin özü olgusundan saklıdır. Olgu çoğu kez özden daha özlü gözükür (yabancılaşma). «Uzun süre değiştirilmemiş olan değişmez olarak gözükür» (Brecht). Yabancılaştırma bu durum karşısında bir nesnenin alışagelmiş kabullenilişini, nesnenin çelişkilerini açığa çıkartarak yıkma olanakları arar —ki nesnenin gerçek algılanışına varılsın. Nesnenin olgunun ötesindeki özünü her an görünür kılar. Bu saydamlık toplum olgusunu insanın kavrayışına sunar.

Yabancılaştırmanın tiyatro uygulamasında gerçekleştirilmesi (yönetmen, oyuncu v.b. tarafından) insanlar arasındaki özümlenen olayların tarihselleştirilmesidir. Alışılageldiği üzere sahnedeki olaylar seyirci tarafından birlikte yaşanıyormuşçasına izlenirler. Sanki bir anahtar deliği önünde oturup yaşayan kişilere kulak misafiri olunmaktadır. Yüzyıllar ötesinden yasak köprüler kurmaya yarıyan duygu birliği öyle oluşur ki Otello'nun öfkesini seyrederken Bay Müller karısını düşünür. Otello'nun kıskançlığı en genel anlamda insancıllaşır. Kıskançlık sadece tarihsel durumdaki Otello için değil, benzer durumdaki herkes için geçerli olur. Somutluktan uzaklaşır ve hakikat değerini yitirir. Tarihselleştirme, uygulamada çeşitli ölçülerden yararlanarak (dramaturji, oyunculuk, güzel sanatlar, müzik, koreografi vb. dallarında) özümlenen olayların çelişkilerini öylesine açıkça ortaya serer ki, olayların yanısıra tarihsel koşulların da algılanmasına olanak sağlanır. Örneğin Otello ile Bay Müller arasına Rönesans girer: Otelloyu anlamak isterse bu çiti de aşması gerekecektir. Böylece Bay Müller için «kendinden» yola çıkmak, yani herşeyi kendine göre anlayarak karısını düşünüvermek olanaksızlaşacaktır. Durum yalnızca sonsuz içinde geçerli bir durum olmaktan çıkıp, aksine tarihsel bir durum olacaktır. Olaylara göze çarpıcı (içten çelişkili), açıklama gereksindiren, doğal olmayan niteliklerini kazandırmak için her türlü çaba gösterilir. Savaşın doğa faciası tanımı *Cesaret Ana ve Çocukları*'nda tarihselleştirilme yoluyla yabancılaştırılır. Böylece savaşın insan işi, yani insan tarafından kaçınılabilir olduğu gösterilir. Yabancılaştıran tarihselleştirmenin amacı, seyirciye toplumsal açıdan verimli bir eleştiriye hak tanımaktır. Bay Müller'in Otello'nun kendisinden değişik davranışı karşısındaki şaşkınlığı bu eleştirel tavıra ilk adımdır. Bir olgunun özünün açıkça sergilenmesinde diğer bir yarar daha vardır: karakterler üzerine kendi bildiklerinden daha fazlasını söyleyebilmek için karakterlerin tarihsel kısıtlılığını gerçek dışı biçimde aşmak gerekmez. Cesaret Ana seyirci öğrensin diye birşeyler öğrenmek zorunda

değildir. Aksine tarihsel kısıtlılık karakterin durumunu sonsuzluk içinde değil, belirli bir süre ve belirli koşullar içinde sergiler. Ve işte bu koşullar değişmemelidir ki cesaret ana kendini değiştirsin. Tarihselleştirme şimdiki zamanı özümlemede özellikle kullanışlıdır. Çünkü öz en fazla burada, (alışkanlıktan dolayı) saklı bulunur. Şimdiki zamanın tarihsellikten uzaklaştırılması onu (aynı zamanda geçici nitelikte bulunan) hakikat değerinden yoksun bırakır. Bu da onu değiştirme istemi ile özdeştir. Ustalıklı düzeyde, keskin gözlemle birleştiğinde yabancılaştırma sanatsal süreç aşamına yükselir: eleştirel tavır zevk kaynağı olur. Nefret, sevgi, kıskançlık, insanlık, sevinç, korku, bağlılık, gurur vb. gibi en basit ve genel olgular için. Bu gerçekten böyle midir? Hep böyle miydi? Hep böyle kalmalı mıdır? sorularını üretmek bir eğlence meydana getirmelidir. Kızı Marodeur'ler tarafından çirkinleştirilen Cesaret Ana'nın savaşı lanetleyişini düşünelim. Barış sevgisini seyircinin çoğunluğu ile paylaşmaktadır. Cesaret'e bu noktada hak verenler savaşın özünü gözden yitireceklerdir: çünkü Cesaret Ana gibileri bu savaşın sorumlularıdır. Onun barış sevgisi, eğer seyircinin gözünün açılması amaçlanıyorsa, yalnızca bu görülen, belirli kadın için geçerli bir barış sevgisi olmalıdır. Burada savaşı lanetleyen Cesaret ile seyircinin özdeşlemesini engellemek için Brecht bu ufak sahneyi tarihselleştirdi. Cesaret Ana ile satıcı Cesaret arasındaki zıtlığı iki kişiliği birbirine yabancılaştırıcı biçimde şiirsellikle çizdi: Cesaret Ana savaşı lanetlerken, satıcı Cesaret avucundaki unu ölçerek akıtmaktaydı. Bu, kızının çirkinleştirildiği sırada elde ettiği undu.

Seyirciye sunduğu çok çeşitli içtepilerle yabancılaştırma, yadsımanın yadsıması olarak, gerçekliğe sahip çıkabilmek üzere gerçeklikle sanatsal haz içeren biçimde tanışıklık kurulmasıdır.

2.

Brecht son dönemlerinde, bir yenisini önermemekle birlikte, «epik tiyatro» kavramından kaçındı. Bu kavram onun için çok fazla biçimsellik taşıyordu. Brecht'in tiyatrosunun aksine yazgıyla kült (din) bağımlılığını sergileyen Doğu Asya tiyatrosu da yabancılaştırma biçimlerine yer verişinden dolayı «epik» olarak nitelendirilebilir. Sonraları Brecht diyalektik tiyatro terimini kullandı. Fakat bu terim yapım tarzına fazlaca ilişkin bulunuyor. Brecht'in zevkten çıkarak daha yüksek bir düzeye varmak için parçaladığı çelişkiler olmaksızın bir diyalektik tiyatro da düşünülebilir. Diyalektik (yöntem olarak) ve epiğin (tavır olarak) birleşmesi düşünülebilir. Çünkü epik tiyatro esasta anlatıcı tarzda bölümler ve epiğin anlatıcı montajını aktarmaya çalışmaz. Öncelikle öykü üzerine öykünün ötesinde bilgisi olan anlatıcının tavrını alır.

BERTOLT BRECHT

"ana" üzerine notlar

«ANA» OYUNU

«Ana» Ocak 1932'de Berlin'de oynandı. Bu oynanış bir çok açılardan önemlidir. «Burjuva Tiyatrosunun» en iyi oyuncuları ile birlikte işçi kümeleri de bu oyunda yer aldı. Sahne dekorlarının çok yalın olması, sahneden her türlü ilüzyonun (yanılsama) kaldırılmasına neden oluyor (Sahnede ne gerçek bir oda ne de de bir sokak vardı. Üzerinde belli yazılar ve oyundan parçalar taşıyan bir basit perde bulunuyordu sadece.) ve seyircinin daha fazla düşünmesi gereğini doğuruyordu. Rus tipi her türlü kostüm ve dekor oyundan kaldırılmıştı. Her sahne, anlatılması gerekenleri basitçe ortaya koyuyordu. Gösterilen herşey bu durum ve gelişimlerin oluştuğu her ülkede geçebilirdi. Oyun zaten Gorki'nin aynı adı taşıyan romanından didaktik bir tarzda tiyatroya aktarılmasından oluşmuştur. Dramatik açıdan bakıldığında, oyunun antimetafizik, maddeci ve aristoteles karşıtı dram anlayışında yani çok geliştirilmiş bir üslûba sahip olduğu görülür. Eserin ortaya çıkarılması ancak çok karışık düşünce süreçleri ve uzun tiyatro deneylerinden sonra gerçekleşmiştir. Aristoteles karşıtı tiyatro oyununa insanı götüren düşünce süreci; «Yeni psikoloji», «Fizikçilerin deneysel felsefesi» v.s. gibi bazı bilim dallarının düşünce sürecinden etkilenmiştir. Ve bu dram anlayışının siyasa alanında da zamanımızın en gelişmiş ve en ilerici siyasal hareketinin, yani marksist-proleter hareketin devamı olması bir raslantı değildir. «Ana» büyük işçi kuruluşlarınca sahneye kondu. Oyun seyircisine siyasal mücadelenin belli şekillerini göstermeği amaçlıyordu ve genel olarak kadınlara yönelikti.

KÜÇÜK BİR AÇIKLAMA

Burjuva basının belli bir kesiminde «Ana»nın basit bir oyun olduğu savlarına karşı benim nasıl bir tutum içinde olduğumu soruyorsunuz. Eleştirmenler normal olarak yorumlarına oyunun bir özetini koyarlar. Eğer bu özetleri okursanız oyunun her türlü duygusal gelişimden yoksun basit bir olay çevresinde döndüğü kanısına varırsınız. Buna karşı ne söylenebilir? Şimdiye dek binlerce işçi oyunu izledi ve kulağımıza gelenlere göre oyunun belli zorluktaki duygusal sorunları işçilerce kolaylıkla anlaşıldı. Buna karşılık bu işçilerden biri söz konusu burjuva basınında çıkan özetleri okuyacak olursa şaşılacak kadar basit bulurdu bunları. Temsillerin bir bölümü çoğunluğu burjuva olan bir seyircinin, diğer bölümü ise işçilerin önünde oynandığından her iki seyircinin tepkileri arasındaki farkı dikkatlice gözleyebiliyorduk. Bu fark çok büyüktü. İşçiler diyalogların en ince dönüşümlerinde

hemen tepki gösterirken ve en karışık varsayımları rahatça kavrarken burjuva seyirciler oyunun gidişini ancak güçlükle izliyorlar ve yalnızca konunun yüzeysel bölümlerini anlıyorlardı. İşçi (özellikle büyük bir heyecanla tepki gösteren işçi kadınlar) kısa ve kuru bir şekilde değinilmiş gündelik durumlara hiç takılmadan dikkatlerini hemen önemli olan kısımlarda yoğunlaştırıyorlardı: *İnsanların olaylar karşısındaki tutumu.* Böylece işçiler daha başından siyasal bir tutumla izliyorlardı oyunu. *Batılı seyirciyse de sıkıntılı bir gülümseme ve komik bir aptallıkla orada oturuyor ve duygusal süslemeleri ve olayların renkliliğini yakalamıyordu. O yalnız kabaca konuyu izliyordu. Öyleyse, basit olan kim, olmayan kim?



Helen Weigel'in başrolünü oynadığı «Ana» oyunundan bir sahne.

ANA'NIN 1935'DE AMERİKA'DA SAHNEYE KONUŞU ÜZERİNE

I

Theatre Union'un «Ana'yı» sahneleyecek yürekliliği gösterdiği halde oyunu başarılı olarak seyirciye iletebilmek için gerekli olan bazı köklü yapım değişimlerini gerçekleştirmede aynı yürekliliği gösteremediğine kuşku yok.

II

Gece sohbetlerinin yerini burjuva tiyatrosu alınca proletarya tiyatrosu etkili olabilmek için önce burjuva araçlarını kullandı. Herşeye karşın, işçi tiyatrosundaki doğalcılığın (natüralizm) devrimci bir yanı vardı. Çünkü burjuva tiyatrosunun gizlemeyi ana görevi saydığı toplumsal olaylar gösterebiliyordu böylece. Mücadeleye çağrı yanıtsız kalmadı, bu da gösteriyordu ki bu alanda da mücadeleciler vardı.
Ancak ikinci bir dönemde gerçek bir proleter tiyatrosu başladı. Toplumsal işlevinin sanatsal ve siyasal olması açısından, bu tiyatro proleter tiyatrosuydu.
Birinci dönemde bir sınıf savaşı olduğu, ikincisinde ise onun yürütülmesinin gereği gösterildi. Birinci dönemde (yalnız tek bir noktaya daha değinmek için) proletaryanın da insan olduğu, ikincisinde ise bu insanın ne kadar proleter olduğu gösteriliyordu. Yani teknik dille, söylenirse, tiyatroda kişilerin yapıları artık biyolojik bakış açısından değerlendirilerek değil, sosyolojik açıdan çiziliyordu. Aynı zamanda bu dönemde proleter tiyatrosu kendi üzerine düşünmeğe başladı. Kullandığı araçları gözden geçirdi ve bu sanatsal araçların sahibi olan burjuva tiyatrosunda insanların uyutulmasına ve oyuncunun yaratma yeteneğinin fabrikasyona dönüşmesine karşı savaş açtı.

III

Amerikan Proleter Tiyatrosu bir aşama yapabilmek için yapım biçimini değiştirmek zorundadır. Şimdi onun ana görevi işçiler ve işçi kuruluşları ile birlikte tiyatro yapımında üretken bir denetlemeyi sağlamaktır.
Türkçesi: Ayşın İzer

Türkçesi: Aysın İzer
(Bertolt Brecht; Tiyatro Yazıları, Cilt III)

** Batı Berlin'li seyirciden söz ediliyor. (çev.)*

türkiye'de brecht

BRECHT BİBLİYOGRAFYASI KONUSUNDA BİR DEĞERLENDİRME

Elden geldiğince tam olarak yansıtmaya çalıştığımız Brecht bibliyografyası; Brecht'in tiyatro kuramı üstüne üç ciltlik yazılarından ancak sayılı adet paragrafın; yedi cildi kapsayan oyunlarından on beşinin, pek çok şiirinden bir tek derlemenin; sanat, edebiyat ve siyasa üzerine yazılarından ise yok denilecek kadar azının Türkçeye çevrildiğini ortaya koyuyor. Brecht ve «epik tiyatro» *üzerine* yazılar en fazla yeri tutmakta. Bu kadar az tanıdığımız bir konuda, neden bu kadar bol konuşuyoruz?

Türkiye sanat ve kültür ortamına Brecht konusunda katkıda bulunmak isteyen yazar ve çevirmenlerden bundan böyle tutarlılık bekliyor ve şunları öneriyoruz:

1 — Yabancı dillerdeki Brecht kaynaklarını (özellikle Almanca olanları) iyi tanımak.

2 — Brecht'in dünya görüşünü kavrayıp paylaşır olmak.

3 — Terimler konusunda tutarlı olmak.

4 — İşi ciddî tutarak bir kaç tümce ya da paragrafın ötesine uzanmak.

5 — Kaynakları, yazıldıkları dönemi, Almanca dışında bir kaynaktan yararlanılıyorsa, geçmiş olduğu süzgeci ortaya koymak.

A. CANDAN

BASILMIŞ BRECHT ÇEVİRİLERİ

a) OYUNLAR

Sezuan'ın İyi İnsanı. Çev.: Adalet Cimcoz. Şiirler: Teoman Aktürel. Şehir Matbaası, İstanbul 1957.
Kuralla Kuraldışı. Çev.: Ünal Üstün. Sahnekapısı Yayınları, İstanbul 1962
Galile. Çev.: Adalet Cimcoz. Şiirler: Teoman Aktürel. İzlem Yayınevi, İstanbul 1963.
Kafkas Tebeşir Dairesi. Çev.: Adalet Ağaoğlu. Kardeş Matbaası, Dost Yayınları, Ankara 1963.
Karrar Ana'nın Silahları. Çev.: Teoman Aktürel. İzlem Yayınevi. İstanbul 1963.

Sezuan'ın İyi İnsanı. Çev.: Adalet Cimcoz, Şiirler: Teoman Aktürel. Toker Basımevi, İstanbul 1964.
Üç Kuruşluk Opera. Çev.: Tuncay Çavdar. Kent Yayınları, İstanbul 1964.
Düğün Gecesi. Çev.: H. Kaya Öztaş. Toplum Yayınları, Ankara 1965.
Puntilla Ağa İle Uşağı Matti. Çev.: Adalet Cimcoz. İzlem Yayınevi, İstanbul 1965.
Cesaret Ana. Çev.: İsmet Sait Damgacı, Muammer Sencer. Sıralar Matbaası, İstanbul 1967.
Evet Diyenlerle Hayır Diyenler. Çev.: Engin Ardıç. Tiyatro 70, Sayı: 9 İstanbul 1970:
Arturo Ui'nin Yükselişi. Çev.: Başar Sabuncu, Sevgi Sabuncu. Tiyatro 71 Sayı: 10, 11, 12, İstanbul 1971.
Baden Baden Didaktik Oyunu. Çev.: Engin Ardıç. Tiyatro 21, Sayı: 1 İstanbul 1971.

b) DÜZ YAZI

Canavar. Çev.: Arif Gelen. Varlık Yayınları, İstanbul 1967.
Bay Julius Sezar'ın İşleri. Çev.: Hüseyin Tüzün. Yöntem Yayınevi, İstanbul 1972.
Beş Paralık Roman. Çev.: Sevgi Sosyal, Sinan Yayınları, İstanbul 1972.

c) ŞİİRLER

Halkın Ekmeği. Çeviren ve derleyenler: A. Kadir, A. Bezirci. Haşmet Matbaası, İstanbul 1972.
Ey Mutsuzlar. Çeviren ve derleyen: Teoman Aktürel. İzlem Yayınları.

d) KURAMSAL YAZILAR

Epik Tiyatro Üzerine. Çev.: Kâmuran Şipal. De Yayınları, İstanbul 1964.
Tiyatro İçin Küçük Araç. Çev.: Teoman Aktürel. Çan Yayınları, İstanbul 1964.
Epik Tiyatroda Müziğin Kullanılması Üzerine. Çev.: Kâmuran Şipal. Türk Dili Tiyatro Özel Sayısı, Sayfa: 975-78 Temmuz 1966.
Diyalektik Tiyatro Üstüne Notlar. Çev.: Bilge Dicleli. Tiyatro 70, Sayı: 5, Sayfa: 4-7.
Özdeşleşme Üzerine. Tiyatro 71, Sayı: 12, Sayfa: 4-6.
Oyun Kişisi İle Özdeşleşme Üzerine. Çev.: Ergun Köknar. Tiyatro 72, Sayı: 4, Sayfa: 28-29 (*)
Stanislavski'nin Öğretisinden Başka Neler Öğrenebiliriz. Çev.: Ergun Köknar. Tiyatro 72, Sayı: 4, Sayfa: 22
Gerçeği Yazmanın Beş Güçlüğü. Çev.: Orhan Suda. Yeni Adımlar, Sayı: 1 Sayfa: 3-10 Ocak 1973

(*) Özdeşleşme üzerine çeviriler aynı yazının iki değişik çevirisidir.

Bilimler ve Tiyatro. Çev.: Yalçın Öktem. Oyun, Sayı: 25, Sayfa: 16-17 Ağustos 1965.

Yazarın Görevi. Çev.: Orhan Suda. Yeni Adımlar Sayı: 2, Sayfa: 3-6 Şubat 1974.

Bir Proleter Edebiyatı İçin Savlar. Çev.: Nejat Firuz. Halkın Dostları Sayı: 13, Sayfa: 25-26, Nisan 1971.

Sosyalist Gerçekçilik Üzerine. Çev.: Nejat Firuz. Halkın Dostları Sayı: 14, Sayfa: 41-42, Mayıs 1971; Sayı: 15, Sayfa: 30-31, Haziran 1971; Sayı: 16, Sayfa: 43-44, Temmuz 1971.

Kültürün Savunulması İçin. Çev.: Nejat Firuz. Halkın Dostları Sayı: 17, Sayfa: 30-31, Ağustos 1971.

BRECHT, EPİK TİYATRO VE BERLİNER ENSEMBLE ÜZERİNE YAZILAR

«Brecht Rejisör» Yazan:?, Sahneye Koyma Sanatı. Çeviren ve Derleyen: Suat Taşer. Bilgi Yayınevi, Ankara 1967.

«Bertolt Bercht ve Çin Tiyatrosu» Yazan: Leonard C. Pronko. Çev.: Feyiz Ören. Tiyatro 72, Sayı: 6, Sayfa: 32-34.

«Brecht Devrimi» Yazan: Roland Barthes. Çev.: B.V. Oyun, Sayı: 6 Sayfa: 5-6, Ocak 1964.

«Bertolt Brecht Provalarda Nasıl Çalışırdı» Yazan:? Çev.: A. Cimcoz. Oyun, Sayı: 5, Sayfa: 12-13, Aralık 1963.

«Sezuan'ın İyi İnsanı Çeşitli Sahnelerde Nasıl Oynandı» Derleyen: Carl Niessen. Çev.: A. Cimcoz. Oyun, Sayı: 6, Sayfa: 19-22, Ocak 1964.

«Berliner Ensemble Nereye Gidiyor» Yazan: Klaus Völker. Çev.: Hasan Kuruyazıcı. Oyun, Sayı: 21, Sayfa: 17-19, Nisan 1965.

«Brecht'in Tiyatro Kavrayışı» (**). Teoman Aktürel Tiyatro 70, Sayı: 8, Sayfa: 14-21.

«Brecht ve Toplum» (biyografi). S. Günay Akarsu Tiyatro 70. Sayı: 8, Sayfa: 12-13.

«Onuncu Ölüm Yılında Brecht'in Oyunevinde» Aziz Nesin Tiyatro 71, Sayı: 10, Sayfa: 7-9.

«Arturo Ui Amerikan Basınında» Çev.: Pekcan Türkeş Tiyatro 71, Sayı: 10, Sayfa: 11

«Epik Yansılama» Yazan: Allan Lewis. Çev.: Gürkal Aylan. Oyun, Sayı: 5, Sayfa: 13-14, Aralık 1963.

«Doğmalarla Savaşan Yazarlar» Yazan: Jorge Amado, Çev.: A. Bezirci.
«Kurtarıcı Bunalımlar Yaratmasını Bildi» Yazan: G. Lukacs, Çev.: A. Bezirci,
«Bertolt Brecht» (biyografi) Yazan: Rene Wintzen, Çev.: A. Bezirci Halkın Ekmeği, Sayfa: 5-37, İstanbul 1972.

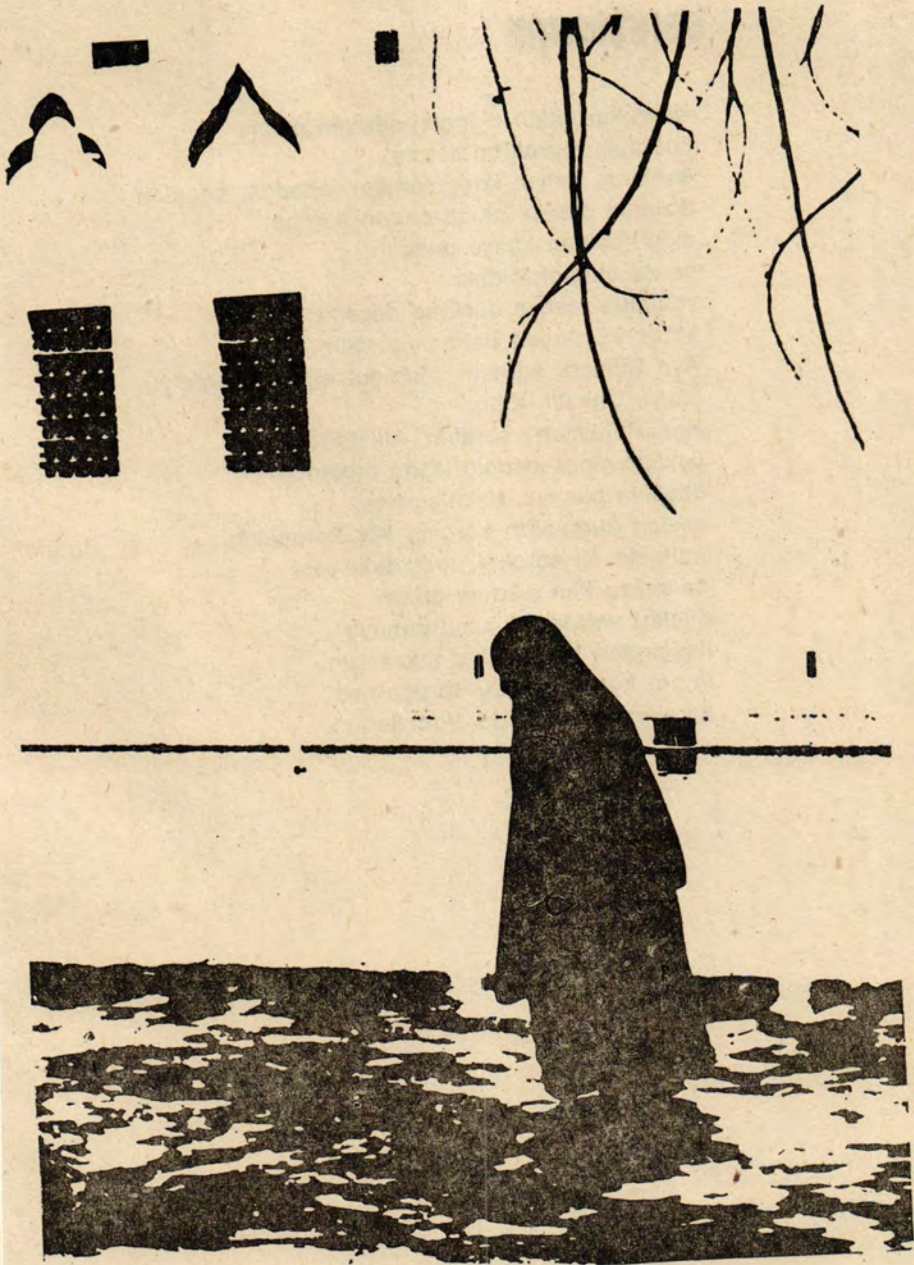
(**) *Aynı zamanda Karrar Ana'nın Silâhları'na Önsöz.*

BRECHT'İN TÜRKİYE'DE PROFESYONEL SAHNELERDE OYNANMIŞ YAPITLARI

Oyun	Sezon	Tiyatro
Ana	1974/75	AST
Adam Adamdır	1964/65	Yenişehir Tiyatrosu, Ankara
Arturo Ui'nin Yükselişi	1966	AST
Kafkas Tebeşir Dairesi (Feleknaz **Hatun ile** Gülizar Kızı Analık Davası)	1971/72	Dostlar Tiyatrosu, İst.
Karrar Ananın Silahları	1964	Grup 6 Tiyatrosu
Karar Ananın Silâhları	1970	Yenişehir Tiyatrosu, Ank.
Karrar Ananın Silahları (Sarıgül)	1972/73	Üsküdar Sunar Tiyatrosu, İst.
Puntilla Aga ile Uşağı Matti		Dormen Tiyatrosu, İst.
Sezuan'ın İyi İnsanı	1963/64	İst. Şehir Tiyatrosu.
Üç Kuruşluk Opera	1964/65	Kent Oyuncuları, İst.
Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti	1971, 1973/74	AST

Derleyen: Ayşın Candan

HİKMET ÇETİNKAYA



KEMAL ÖZER

soruşturma

Kavrulup kalan ekinden soralım onları
çatlamış topraktan soralım
açlıktan, mayın korkusundan, anadan, bacıdan
dizlerini döven kimse ondan soralım
ciğeri oyulan kimse ondan
nerde olursak olalım
yolumuz nereye düşerse düşsün
Matla köyünden Şahan'ı soralım
Ayit Sümer'i soralım, Mahmut oğlu Mustafa'yı
İsa'yı, Übeyt'i, Kejan'ı
Hamit Dikmen'i soralım, Ali Kahraman'ı
çekilen sınırı insanla insan arasında
düşülen pusuyu, dökülen kanı
sıkılan kurşunları soralım kör karanlıkta
tetikteki eli soralım, tellerdeki sesi
önümüze kim çıkarsa çıksın
güçleri yetmemeli unutturmaya
ilmiğinden kurtulmaya suçlarının
yarım kalmamalı bu soruşturma
soralım hep birlikte Viranşehir'i.

bir yol ayrımındasın

Ellerini aç ve bak avuçlarına
soğumadan anısı Şahin Aydın'ın
ey gece bastırmadan evine dönüp de
kol demirini vurdu mu kapısının ardına
güvenlikte duyan kendini

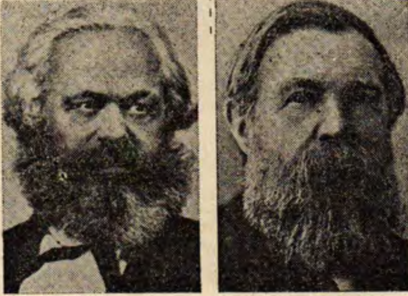
Ey «ölüm nerden ve nasıl gelirse gelsin»
diyenlere övgüyle yüreğini açan
ama kendi içinde boğan kendi sesini
gücünü başkasının gücüne katmayan
sana sesleniyorum bak avuçlarına

Kışkırtmasın diye daha azgın günleri
kaygıyı çıkaran cesaretin karşısına
karanlığı koyultmasın diye biraz daha
nicedir esirgeyen içindeki direnci
ey ölçülü yurttaş bu sözüm sana

Sanma ki bağışlayacak kendini aldatmanı
senin de hakkından gelmeyecek bu karanlık
bu sarılan el Hüseyin Örek'in boğazına
kalleşçe vuran bu kurşun Kerim Yaman'ı
sanma ki güvenliktesin kapını kapatınca

Öyle bir yol ayrımındasın ki artık
mümkün değil tek başına savunman hiçbir şeyi
ya kalmasına boyun eğeceksin ayaklar altında
ya alacaksın direnenlerin yanında yerini
sahip çıkmak için yaşamın aydınlığına

MARKS - ENGELS



işçi sınıfı ve kültür

I

Böylece şu ilginç olayı gözlüyoruz İngiltere'de: Toplumsal bir sınıf en aşağıda bulunduğu ölçüde, sözün gündelik anlamıyla en «kültürsüz» olduğu ölçüde ilerici ve aynı ölçüde de büyük bir geleceğe sahip oluyor. Her devrim döneminin belirgin özelliği olan bu durum, hristiyanlığı getiren din devrimi sırasında özellikle kendini göstermişti: «Yoksullar kutsaldır», «Bu dünyanın bilgeliği deliliktir» v.s. Fakat büyük bir dönüşüm belirtisi, belki hiç bir zaman, bugün İngiltere'de olduğunca, parlak ve keskin bir biçimde ortaya çıkmamıştı. Almanya'da sadece kültürlü insanlar arasında değil, bilginler arasında da bir hareket vardır. İngilteredeyse, son üç yüz yıldır, kültürlü ve daha çok da bilge kimseler, zamanın belirtilerine sağır ve kördürler. İngiliz üniversitelerinde içler acısı bir gelenekçiliğin egemen olduğunu, onlarla karşılaştırıldığında bizim Alman yüksek okullarının zemzem suyuyla yıkanmış olduğunu herkes biliyor. Fakat yine de, en seçkin İngiliz din bilimcilerinin, hatta kimi zaman en seçkin doğal bilimcilerin, başlıkları haftalık «yeni kitaplar listelerinde» dizi dizi yayınlanan yapıtlarının ne ölçüde bayağı, gerici şeyler olduğunu tasavvur etmek bile güçtür kıta Avrupasında. İngiltere ekonomi politiğin anayurdudur ya, profesörlerle, pratik politikacılar çevresinde bu bilim işinden anlaşılan nedir acaba? Adam Smith'in ticaret özgürlüğü, Malthus'ün saçma sonuçlu «ulusların nüfusu» kuramıyla soysuzlaşmıştı. Bu özgürlük, sadece, eski tekel sisteminin yeni, daha uygarlaşmış bir biçimini doğurdu ki bunun çağdaş temsilcileri de Tory'lerdir.(1) Malthus'ün saçmalığına karşı başarıyla dövüşen bu özgürlük, sonunda Malthus'ün sonuçlarına vardı yine. Heryerde tutarsızlık ve ikiyüzlülük egemenken, sosyalistlerin ve arada bir de olsa Chartist'lerin(2) inandırıcı ekonomik savları aşağsanarak bir kıyıya atılmakta ve sadece toplumun aşağı sınıfları arasında kendine okuyucu bulmaktadır bu savlar. Strauss'un(3) «İsa'nın Yaşamı» İngilizceye çevrilmişti. Hiç bir «saygı değer» yayınevi basmaya yanaşmadı onu. Kitap sonunda, tanesi üç pense fasiküller halinde, hem de tam anlamıyla ikinci sınıf fakat enerjik bir antikacının yayını olarak basılabildi. Rousseau, Voltaire, Holbach gibi yazarların çevirileri de aynı akıbete uğradı. Byron ve Shelley okuyucuları, hemen hemen tümüyle aşağı sınıflar

arasındadır. Hiç bir «saygıdeğer» kişi, çok korkunç bir üne sahip olmak istemedikçe, Shelley'nin bir kitabını masanın üstünde bulundurmayı göze alamaz. Şu çıkıyor sonuç olarak: Yoksullar kutsaldır, öbür dünya saltanatı onlarındır çünkü, ve er geç, bu dünyanın saltanatı da.

F. Engels
Londra'dan Mektuplar
Yapıtları, 1. Cilt, Sayfa 513

II

Demek oluyor ki İngiltere'nin kültürlü sınıfları her türlü ileriliğe sağırdırlar ve sadece işçi sınıfının dürtmesiyle harekete gelirler biraz. Bu tiritleşmiş kültürlü sınıfların günlük edebiyat gıdalarının da kendilerinden başka bir şeye benzemesini beklemek olanaksızdır. Kısır bir çemberde dönen moda edebiyat, bıkkın ve tükenen moda toplumunun kendisi gibi cansıkıcı ve yararsızdır.

F. Engels
İngiltere'nin Durumu
Yapıtları, 1. Cilt, sayfa 575

III

İngiliz kilisesi zafer sarhoşluğuyla yan gelmiş yatarken, sosyalistler İngiltere'de emekçi sınıfların eğitimi için inanılmayacak kadar çok şey yaptılar. En basit işçilerin, dersliklerde, siyasa, din ve toplumsal konularda, nasıl sağlam bir bilinçle konuştuklarını görünce ilk zamanlarda şaşırmamak elde değil. Fakat çok ilginç popüler broşürleri gördüğünde, Manchester'de Wats(4) türünden soyalist konuşmacıları dinlediğinde şaşırmaktan vazgeçiyorsun. İşçiler bugün, Rousseau'nun «Toplumsal Sözleşme»si, (Holbach'ın) «Doğanın Sistemi», Voltaire'in çeşitli yapıtları başta gelmek üzere, geçen yüzyıl Fransız felsefesi çevirilerini ucuz yayınlardan okuma olanağına sahiptirler. Bunun yanısıra, bir iki feniklik broşürler ve gazetelerde de komünist ilkelerin açıklanmasını buluyorlar. Ve yine aynı işçilerin ellerinde, Thomas Paine'in(5), Shelley'nin(6) yapıtları var.

F. Engels
Londra'dan Mektuplar
Yapıtları, 1. Cilt, sayfa 520

IV

Burada, serbest rekabeti putlaştıran bir ekonomi politik va'zedilmekte. İşçinin çıkarabileceği tek bir sonuç olabilir bu bilimden: Kendisi için yapılabilecek en iyi şeyin sessizce boyun eğmek ve açlıktan ölmek olduğu. Herkes, boyuneğme, yumuşakbaşlılık, egemen siyasa ve dini uysalca kabullenişi öğretiyor burada. Öyle ki, işçinin duyduğu hep, edilgenlik ve alınyazı-

sına boyuneğme vaazlarıdır. Doğal olarak, işçi yığınları tanımak istemiyorlar bu okulları. Proletarya okuma salonlarına gidiyor, kendi öz çıkarlarını doğrudan ilgilendiren sorunları görüşüyorlar orada. Ve o zaman, kendini beğenmiş burjuvazi; *dixi et salvari**'sini kesiyor ve «kötücül demagogların kudurmuş haykırışlarını sağlam bir kültüre yeğleyen» sınıfa dirsek çeviriyor. Oysa, «sağlam kültür»ü de değerlendirmektedir işçiler. Eğer bu kültür, burjuvazinin çıkarcı bilgeliği karıştırılmadan sunulursa. Sosyalist olanları başta gelmek üzere bütün proletarya örgütlerinde doğal bilimler, sanat ve ekonomi politik konularında okutulan ve pek çok ilgi gören derslerin yaygınlığı kanıtlamaktadır bunu. Yıpranmış pamuklu ceketleri içinde, jeoloji, astronomi ve diğer konularda Almanya'daki herhangi bir kültürlü burjuvadan daha çok bilgi sahibi olduklarını ortaya koyan işçilere az raslamadım. En yeni felsefel, siyasal ve şiirsel edebiyatın hemen hemen sadece işçiler arasında okunduğu gerçeği, kendi kendine eğitim alanında İngiliz proletaryasının nasıl büyük başarılar elde ettiğini açıkça göstermektedir. Burjuva, varolan toplumsal düzenin ve bu düzene bağlı kör inançların tutsağıdır. Gerçekten ileri niteliğe sahip herşey önünde ürküntü duyar ve görmezden gelmeye çalışır onu. Proletarya ise gözlerini dört açar böyle şeylere; zevkle, başarıyla inceler bunları. Bu bakımdan, proletaryanın eğitimi alanında çok şey yaptı sosyalistler. Helvetsia, Holbach, Diderot v.b. gibi Fransız maddecilerinin yapıtlarından çeviriler İngiliz yazarlarının en seçkin yapıtlarıyla birlikte ucuz baskılarla yayınlandı. Strauss'un «İsa'nın Yaşamı»yla Proudhon'un «Mülkiyet»i de sadece işçiler arasında okur buluyor. Shelley, dâhi peygamber Shelley ve; tutkusu, çağdaş topluma yöneltilmiş acı yergisiyle Byron da işçi okuyuculara sahipler daha çok. Burjuvazi, kendine, çağdaş ikiyüzlü ahlâka uygulanmış, iğdiş bir edebiyatı, «aile yayınları» denen şeyleri bulunduruyor. Yeni zamanların en önemli iki pratik filozofu Bentham([7]) ve Goldwin'in([8]) özellikle sonuncusunun yapıtları da hemen hemen sadece proletaryanın malıdır. Köktenci burjuvalar arasında Bentham'ı izleyenler bulunmaktaysa da, işçi sınıfı ve sosyalistler onu iteleyip daha ileri gidebilmişlerdir. Proletarya, bu temeller üzerinde, çoğunlukla periyodik yayınlardan ve broşürlerden oluşan kendi edebiyatını kurmuştur ve içerikte de burjuva edebiyatının çok daha üstündedir bu edebiyat.

F. Engels
İngiltere'de İşçi Sınıfının Durumu
Yapıtları, 2. Cilt, sayfa 462-463

V

Komünist *işçiler* kendi aralarında toplandıklarında, amaçları, her şeyden önce, öğrenim, propaganda, v.s. oluyor. Ve aynı zamanda, bu sayede, bir araya gelme gereksinimi doğuyor onlarda. Araç olan şey, amaca dönüşüyor. Sosyalist Fransız işçilerinin toplantılarını gözleyerek bu pratik hare-

---

* *Söyledim ve ruhumu kurtardım. (Yayımcının notu.)*

ketin nasıl parlak sonuçlar doğurduğunu görmek mümkündür. Tütün, içki, yemek değildir artık insanları burada birleştiren şey. Görüşme, birlikte olma, sonunda yine görüşme amacını taşıyan sohbetler yeterlidir onlara. İnsanlar arasında kardeşlik, onların dudaklarında boş bir cümle değildir artık, gerçektir. Ve çalışmanın kabalaştırdığı yüzlerinden bize insan soyluluğu ışıldar.

K. Marks
1844 Ekonomi - Felsefe Elyazmalarından

VI

Alman işçilerinin genel eğitim düzeylerine ya da eğitilmeye yatkınlıklarına gelince, Weitling'in([9]), üslûpta Proudhon'un gerisinde kalmayan; kuramsal konumda hatta onun ilerisine geçen dâhice yapıtlarını anımsatacağım. **Bütün filozofları** ve bilginleriyle, burjuvazinin kurtuluşu —*siyasal* kurtuluşu— konusunda, Weitling'in «Uyum ve Özgürlüğün Güvencesi» değerinde bir kitap yaratabildi mi burjuvazi? Alman siyasal edebiyatının bayağı ve korkak sıradanlığını, Alman işçilerinin bu *benzersiz* ve parlak edebiyat başlangıcıyla karşılaştırmaya değer. Alman Zoluşka'sında([10]) geleceğin *güçlü kuvvetli insanını* önceden görebilmek için, proletaryanın bu dev *çocuk çizmelerini* Alman burjuvazisinin çarpık cüce çizmeleriyle karşılaştırmaya değer.

K. Marks
Yapıtları, 1. Cilt, sayfa 443-444

Türkçesi: Vedat Sinan

(1) Tory; İngilterede Muhafazakâr Parti üyesi
(2) Chartist; İngilterede işçi sınıfı reformistlerine verilen ad.
(3) D.F. Strauss (1808-1874), Alman dinbilimcisi. Sol kanat hegelcilerden.
(4) J. Wats; İngiliz sosyal reformcusu, Owenci.
(5) T. Paine (1737-1809) İngiliz gazetecisi. Amerikan bağımsızlık savaşına ve Fransız burjuva devrimine katılmıştır.
(6) P. B. Shelley (1792-1822), İngiliz şairi. Devrimci romantik.
(7) J. Bentham (1748-1832), İngiliz siyaset adamı, Yararcılığın (utilitarizm) kurucusu.
(8) W. Godwin (1756-1836), İngiliz yazar ve gazetecisi. Anarşizmin kurucularından.
(9) W. Weitling (1808-1871), Alman devrimci, ütopik komünist «Uyum ve Özgürlüğün Güvencesi» adlı kitabı 1840 yılları Alman işçi hareketine çok etkide bulunmuştur.
(10) Rus halk masalı kahramanının adı; evin sevilmeyen kızı.

FİKRET OTYAM



BEKİR YILDIZ

kör

Duruyor tren. İlerisi Almanya baba, diyor Seyfettin. Kaç gün oldu? diye soruyor Ömer Amca. Köyden çıkalı, bugün dördüncü gün.

Urganın iki ucuna yapışmış yarışmacıların hırsıyla kompartımanın kapısı açılıyor. Pas... Pasaport.

Pasaportlar uzatılıyor. Gümrük memuru eşyalara bakıyor. Polis sonuncu pasaportu birkaç kez gözden geçiriyor. Sahibine bakıyor. İn aşağıya. Giremezsin Almanya'ya sen. Ömer Amca'nın yanındaki ayağa kalkıyor. Babam o benim, diyor Almanca. Alman polisi gülümsüyor. Turiste benzemiyen, turist pasaportlu birisini yakladığı için gözleri sevinçli. Kim olursa olsun, diyor. Çalışma izni yok bu adamın. Çalışmayacak ki o, diyor Seyfettin. Ameliyat olacak. Ayağa kalksın, diyor polis. Ayağa kalkıyor, Ömer Amca. Başını sallıyor polis. Ben anlarım, diyor. Çalışacak o.

Ömer Amca'nın gözleri, kulaklarındadır sanki. Her sesi alıp şekillendirir o. Sonra canlandırır bir güzel. Ama şimdiki sesler alışmadığı, bilmediği sesler. Hey, was, komm, beton üzerindeki çizmeler... Düdükler...

Kompartımandaki tartışma büyüyor. Ömer Amca'nın oğlu, babasının raporlarını çıkarıyor. Ameliyat ettireceğim, diyor. İnanmazsan al bak. Alman polisi, raporu, mühürleri inceliyor. Demek, kör, diyor. Evet babam kör, benim. Neymiş oğlum? diye soruyor Ömer Amca. Seni indirmek istiyorlar baba. Sanıyorlar ki turist girip çalışacaksın Almanya'da. Tövbe, tövbe, diyor Ömer Amca. Bu yaşta, bu kör gözlerimle olacak iş mi?

Daha bir güvenilir olması için bir kaç adım atıyor polis. Durduğu yer, Ömer Amca'nın karşısı şimdi. Cebinden Ronson çakmağını çıkarıyor. Yakıyor. Getirip Ömer Amca'nın gözleri önünde tutuyor. Sonra gezdiriyor. Korkudan, soluğunu tutuyor Ömer Amca. Kompartımana bir koku yayılıyor. Herkes anlıyor ama, bu kokunun, Ömer Amca'nın kaşlarının yanmasından oluştuğunu. Alman polisinin gözleri, yuvalarında kıpırtısız duran iki yuvarlak, renkli et parçasında. Körmüş, diyor. Gerçekten körmüş. Pasaportu giriş için mühürlüyor. Kompartımanın kapısı kapanıyor. Oturuyor Seyfettin. Babası yanıbaşında, ayakta hâlâ. Ceketinden tutup çekiştiriyor. Ömer Amca da oturuyor. Kar, daha bir bol yağıyor dışarda. Tren kalkıyor az sonra.

Ömer Amca, oğluna sokuluyor. Münih'e doğru kayan, ama hiç ufalanmadan kayan yıldız gibi hızla gidiyor tren. Lokomotifin bastığı demirler paralel değil sanki. Az ötede birleşip tek olmuşlar gibi görünüyor. Tren gözle kaş arası, oraya da varıyor. Hep varıyor, tren.

Ömer Amca, başını çeviriyor. Dışarıya bakıyor. Dışarısı, köyü oluyor ansızın. Bastonuna dayanmış, ezanı dinliyor. Bastonu kayıyor ellerinden. Ezan sesi daha minareye çıkmadan, yatağın içinde büzülüyor Ömer. Göz-

lerini açamıyor. Gözleri kör değil henüz. Kirpikleri zamklanmış sanki. Geriyor yüzünü. Götürüyor parmaklarını. Aralanıyor gözleri. Karanlık her yan. Odanın içidir karanlık olan, diyor Ömer, kendi kendine. Bacakları yorgana dolaşa, çözüle, odanın kapısını açıyor. Kapının önü bozkır. Bozkırda uyanışı görüyor. Sevinerek dereye doğru yürüyor. Yüzüne su serpiyor. Kuşlar cıvıldaşıyor. Suyun yanıbaşına otururken, çakıl taşları şakırdıyor. Alıyor bir kaçını. Suya atıyor. Sanki taşlar, suya değil, gözlerine atılıyor Ömer'in. Taşlar küçülüyor. Cam gibi oluyorlar. Gelip her biri, göz kapaklarının içine yapışıyor. Yüzüne yeniden su serpiyor. Gözleri kıpkırmızı. Kaplardaki sertlik, cam gibi, nasır gibi sertlik, gözünü her açıp kapandığında, göz bebeklerini çiziyor. Koşarak, belki de son kez böylesine güzel koşarak, evlerine dönüyor.

İki sigara yakıyor Seyfettin. Birisini babasının parmaklarına takıyor. İç baba. Ömer Amca, içmeye başlıyor. Dumanını üflüyor. Taraçalı, bir, iki katlı Almanya'nın köylerinden geçiyor tren. Yollar geniş, düz. Yüzlerce, binlerce araba, sabahın bu saatinde fabrikalara doğru. Ömer Amca, sigarasının dumanını dışarının yüzüne üflüyor. Demirleri koparıyormuş gibi duruyor tren. Sesler geliyor istasyondan. Az kaldı, diyor Seyfettin. İki istasyon sonra Münih. Dışarıdakiler Alman mı? diye soruyor Ömer Amca. Bundan sonra hep Almanya. Hep Almanlar olacak. Pasaportuma ne zaman bakacaklar? Gene ateş tutmasınlar yüzüme. Yok baba... Dedim ya, girdik Almanya'ya. Geçtik sınırı. Bundan sonra doktor bakacak gözlerine. Kompartımandakilerden birisi söze karışıyor. Kaç para istediler? Beşbin Mark, diyor Seyfettin. Bizimkiler yapamadı mı? Yeniymiş bu ameliyat. Beş bin Mark da çok para hani. İnsan bu parayla, Opel Admiral bile alır. O ne ki? diye soruyor Ömer Amca. Araba, diyor söz sahibi. Dışarıda yağan kar, kompartımana yağıyor sanki. Konuşma kesiliyor. Ömer Amca, sigaralı elini uzatıyor. İki günden beri söndürdüğü yeri buluyor. Başını, pencerenin camına dayıyor. Tren silkeliyor. Elinin birisini koyuyor başının altına. Şimdi iyi. Yerler numaralı olmasa, kimse oturtmazdı Ömer Amca'yı buraya. Hem kompartımanda herkesin aklından geçmişti: kör adamın pencere kenarında işi ne? Ömer Amca dışarıyı görmüyor. Görmüyor ya, içeriden usanıp başını pencereden yana çevirdiğinde, yüreğindeki dışarıya kavuşabiliyor, bir solukta.

Geliyoruz baba. Münih'e girdik. Doktorumuz buradaydı değil mi oğlum? Burada baba. Ayağa kalkıyor kompartımandakiler. Eşyalarını toparlıyorlar. Seyfettin de ayakta. Bir oturan Ömer Amca. Yüreği kuşun yüreğinden çırpıntılı. Münih... Aylardan, yıllardan beri duyduğu, kendisini hazırladığı şu Münih'e geliyor işte. Gözleri açılacak demek. Duruyor tren.

Boşalıyor tren. Belki de en son inen onlar. Eşyaları pencere dibinde. Eşyamız da çokmuş baba, diyor Seyfettin, Ağırlarını sırtıma vur oğlum, diyor Ömer Amca. Olur mu baba. Dur hele. Burada herşey başka. Araba geliyor işte. Ona yükleriz eşyalarımızı. Yüklüyorlar eşyaları. Seyfettin biliyor, arabanın hızla gideceğini. Babasının koluna girip koşturmak yerine, arabanın boş yerine oturtuyor Ömer Amca'yı. Vitese takılıyor yük arabası.

Cızırtıyla kayıyor araba. Koşturuyor Seyfettin. Babasının ayakları sallanıyor. Was, was, bitte, komm, nach, Münih - Berlin, scnelli, ab, an, Münih-Frankfurt, packet, hep Hans, cızz, küt, Maria, Hans, Münih - Belgrad, iki donuk göz... Sesler... Dağlar, ovalar, çoban kavalı, davar sürüsünün çıngırağı... Hans, ab. Bağıracak Ömer Amca. Ondan önce, koşarken eğilip Seyfettin bağırıyor: Baba ayaklarını topla.

Gözleri kör olduğundan beri hep birileri birşeyler söylüyor Ömer Amca'ya. Gene söylüyorlar işte. Gelin attan iniyor. Tut elini. Yavaş, taş var önünde. Bastonum nerede benim? Ayıp olur, bastonla gelini karşılamak. Sekiye geldin Ömer. Ömer'in bıyıkları ince. İnce ya, sarı değil. Ömer'in bacakları uzun. Uzun ya güçsüz değil. Ömer'in elleri sert. Sert ya, sevgiden, duygudan yana kelebekler gibi narin. Kapıdan gireceksin Ömer. Gelini arıyor. Uzatıyor kollarını. Öksürüyor gelin. Ömer, öksürüğe doğru yürüyor. Kavuşuyor geline. Ellerini seviyor ilkin. Saçlarına sıra geldiğinde, örgüleri çözüyor. Buğday başaklarına tırmığı geçirir gibi parmaklarını aralayıp kınalı saçları havalandırıyor. Nasıl bir kızsın kimbilir? diye soruyor. Anlat kendini. Ne kadar çok anlatırsan, o kadar bilirim seni. Gözlerin nasıl? Nerede onlar. Uzatıyor elini. Bulüyor elini. Buluyor gözleri. Seviyor. Severken gözler açılıp kapanıyor. Kör değilsin benim gibi değil mi? Değilim. Rengi nasıl onların? Az sonra kadın olacak gelin şaşırıyor. Kör olmadığını biliyor ya, rengini bilmiyor gözlerinin. Koyu, diyor yutkunarak. Koyu bir renk. Boyun ne kadar? Burnun nasıl? Dudakların nerede? Unut bunları, diyor gelin. Hiç birinin önemi yok. Ben, ölünceye kadar karın olacağım senin. Yeter ki karnım doysun. İnan bana. Güven. Dölümüz olacak. Onları tanırsın, küçükken, küçücekken. Elinin altında büyürler yavaş yavaş. Renklerinden başka herbirşeylerini tanırsın bir güzel. Kıpırdanıyor Ömer. Uzun saçlarından öpüyor gelinin. Kokusunu alıyor sonra. Dudaklarıyla memesinin arasını ölçüyor. Tanıyor, anlıyor yıllarca. Ah, diyor, bir yıl, iki yıl. Yirmi sekiz yıldan beri ah, diyor. Taş, toprak, gökyüzü, sular, kuşlar, kuzular, soğuk, sıcak, karanlık ve aydınlık hepsi bir tarafa şu yüzünü bir görebilseydim. İnan kendim kadar senin için de bu istek hatunum. Gözlerim açılıverseydi. Gören gözlerle baksaydım sana. Hep baksaydım sana. Böylece, erkeğe baktırmaya doysaydı, şu köy yerinde, yüzün.

Münih garında o kadar kalabalığın arasından nasıl da sıyrılı sıyrılıveriyor yük arabası. Seyfettin koşturuyor. Ömer Amca, bacaklarını kısmış, büzmüş, arabada demirden bir parça olmuş sanki. Kasketsiz başında, seyrelmiş saçlar uçuşuyor. Komm, was, Münih - Hamburg, ab, an... Az sonra, dışarıda, kirpiklerine düşecek karlarla kırpışacak gözleri, bu sesler arasında, eczanelerde satılan gözler gibi duruyor.

Seyfettin bilmiyor, Ömer Amca hiç bilmiyor, başlarına gelecekleri. Az sonra çıkacaklar gardan. Soğuk ve kalabalık. Münih'in Bismark caddesini görecekler ilkin. Bir taksiye binecekler, eğreti. Adresi söyliyecek Seyfettin. Baba oğul bir süre konuşmıyacaklar. Şoför, teypi çalıştıracak. Almanca şarkılar dolacak taksinin içine. İşte buna inat, başlıyacak baba-oğul yüksek sesle, bol, Türkçe konuşmaya. Geniş, dar yollardan sonra ,iki yanı ağaçlı

bir yolda gidecek taksi. Fabrikalar gelecek peş peşe. İşte, şu diyecek Seyfettin. Barakaya geldiklerinde, taksiden inip Seyfettin eşyaları taşıyacak. Son eşya olarak da babasının koluna girip barakaya varmış olacaklar. Birisi bağıracak yan odalardan, Kimsiniz? Sen misin Kemal? Benim ya! İşe neden gitmedin? Hastayım. Memleketten ne haber? Kavurma getirdin mi? Ha... Haberin var mı? İşten çıkarıldın. Başkaları gelecek. Kalabalıklaşacaklar. Küçücük odaya doluşacaklar. İşten mi çıkarıldım? Yalnız sen misin çıkarılan arkadaş? Yarımızdan çoğu işsiz. Haberin yok mu? Babasının yanına çökecek Seyfettin. Duydun mu baba? Duydum oğlum. İlk akla gelen bir çift göz olacak. Ama bu gözler üzerine hiç konuşmayacaklar. Kim bu ihtiyar? Babam diyecek Seyfettin. Babasını yatağa uzatacak. Uyu. Uyuyabilir mi Ömer Amca. Düşünecek. Oğlanı işten çıkarmışlar. Vay benim şansım. Seyfettin, arkadaşlarıyla konuşacak. Ama babasını unutmuş olacak o sıra. Eee. Arkadaşlar ne yapıyor? Allah bir kapıyı kaparsa, birisini açar, diyecek, en yaşlıları. Buraya, iki yüz kilometre uzakta bir fabrikada iş varmış. Herkes oraya gidiyor. Üç vardiya çalışılıyormuş. Birkaç fabrikada daha iş açılacakmış. İyi, diyecek Seyfettin, bir kaç gün bekleriz. Biz de bekliyoruz. Savaş malzemesi, tank, bazuka, makinalı tüfekler yapılıyor Almanya'da bugünlerde. Yeni siparişler almış fabrikalar. Böyle konuşacaklar. Hep çalışmayı düşünecekler, gece gündüz.

Sabah olduğunda, kar yerine yağmur yağacak. Seyfettin, fabrikaya gidecek. Babamı, gözlerini açtırmaya getirdiydim. İş isterim ben, diyecek. Kapı kapanacak, sözden hızlı. Banka cüzdanındaki parasını düşünecek, yağmur altında barakaya dönerken. Sekizbinaltıyüzelli Mark. Beş bini doktora... Ya iş bulamazsam? diye düşünecek Seyfettin. Babasının iki gözünü bir avucuna, geleceğini öteki avucuna alıp terazileyecek. Kendi geleceği ağır basacak. Adımlarını hızlandırıp koşacak barakaya.

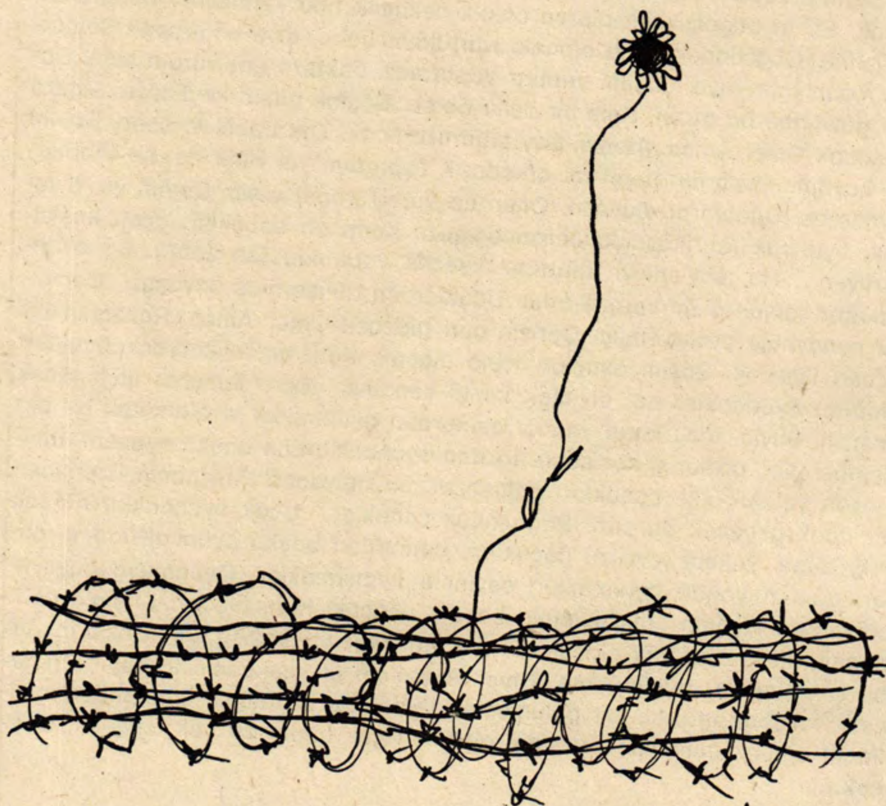
Yük arabası garın güneye açılan kapı ağzında duruyor. Seyfettin ilkin babasını indiriyor arabadan. Sonra eşyalar alınıyor yere. Dışarıya, karın yağdığı dışarıya sekiz, on metreleri var. Duruyorlar. Araba hızla uzaklaşıyor. Seyfettin oturtuyor babasını, bir eşyanın üstüne. Sonra kollarını açıp elleriyle öteki eşyalara dokunduruyor. Sen bekle baba, diyor. Çalmasınlar. Ben, taksi bulup geleyim. Sesler... Ah seslerin anlamını bir bise. Was... En çok bu sözcüğü duyuyor Ömer Amca. Was, was, was... Ne, ne, ne...

Birkaç gün sonra baba-oğul konuşacak. Olur mu baba, diyecek Seyfettin. Buraya kadar geldikten sonra. Ya iş bulamazsan? diye sızlanacak Ömer Amca. Gözüm yere girsin. Elindeki üç-beş kuruşu bu işe yatırmak olur mu ya? Kimin aklına gelirdi, Almanya'da işin kuruyacağı. Varmış baba. Arkadaşlardan giden var. Oraya mı? Oraya ya. Hem mesaisi de varmış. Düşünecekler. Uzun uzun düşünecekler. Ama konuşmayacaklar. Tanklar geçecek, panzerler geçecek Seyfettin'in gözleri önünden. Ateşler açılacak. Topraklarına, belki de köylerine kadar ulaşacak bu tanklar. Öldürecek önü-

ne çıkanı. Seyfettin, olmaz, diyecek düşüncesinin burasında. Belki de tankın makinalısını bana taktıracaklar. Bizimkiler de alacakmış. Onlar da alacakmış. İkisini de biz yapacakmışız.

Bantlarda karşı karşıya geçip yapılıyormuş tanklar, bazukalar. İtalyanlar, İspanyollar, Yunanlılar, Türkler... Kimi bantlarda, yan yana çalışılıyormuş. Fabrikalarda kavga çıkmıyormuş. Satıldıktan sonra... Çalışmam gene de. Beklerim birkaç gün daha. Baba, diyecek Seyfettin ansızın. Haftasına ulaştı geldiğimiz. Derim ki, elimizdeki para bitmeden açtıralım gözlerini. İş bulmadan gitmem doktora, diyecek Ömer Amca. Ya bulamazsam? Ya bulamazsan? Bir işçi yeni bir haberle girecek odalarına. Buldum. Seni de yazdırdım Seyfettin. Yerinden fırlayacak Seyfettin. Nerde? Nasıl bir iş bu? Tank, bazuka fabrikası olmasın da. Oyuncak fabrikasında, diyecek işçi. Sevinip kucaklaşacaklar. Ömer Amca da ayağa kalkacak. Kollarını uzatacak. Elinin değdiği kim olursa olsun, çekecek onu kendisine. Bastıracak göğsüne. Göğsündeki oğlu olacak. Kurtuldun baba, diye bağıracak Seyfettin. Yarın fabrikaya girişimi yaptırır yaptırmaz, doktora götürürüm seni. Bakar gözlerine bir güzel. Hele bir açılır derse. Değme gitsin keyfimize. Sigara arıyacak Ömer Amca. Ateşini Seyfettin uzatacak. Yak baba. İç baba. Benim de kaydımı yaptırdın değil mi arkadaş? Yaptırdım ya. Hele de, ne fabrikasıymış bu. Babam da duysun. Onun da yüreği rahat etsin. Dedim ya, diyecek, oyuncak fabrikasında çalışacağımızı. Konuşan bebekler, uçan kuşlar, yürüyen... Ha, söylemeyi unuttum diyecek yutkunduktan sonra. Bu oyuncakların içinde ölüm varmış ama. Uçaklardan atılıyormuş savaşta. Çocuklar oynayınca patlıyormuş. Gerisin geri gidecek Ömer Amca. Ranzanın bir ucuna ilişecek. Başını avuçları içine alacak. Patlıyan, oynarken çocukları öldüren oyuncaklar ha, diyecek kendi kendine. Dere kenarını düşünecek ansızın. Suyla, tozu karıp yaptığı çamurdan oyuncaklar sıralanacak bir bir. Kendisi gibi, gözlerini kör eden, tozdan oyuncaklardan başka oyuncak tanımayan yoksul ülke çocukları doluşacak bir meydana. Meydanın üzerinden bir uçak geçecek bu sıra. Bağrışacak çocuklar. Uçak oyuncaklar atacak yeryüzüne. Yoksul yeryüzü çocukları, çamurdan başka oyuncak tanımıyanlar, gökten yağan oyuncakları sevinçle kapışacaklar. Oynamaya başlıyacaklardan kiminin kolu, kiminin bacağı uçacak. Kimi ölecek. Kiminin de... Kiminin de gözleri kör olacak. Gözleri kör olacak. Gözleri kör. Gözleri... Ve bu sıra, bunları düşünürken, Ömer Amca'nın eli, ceketinin iç cebine gidecek. Pasaportunu, acı bir gülümsemeyle çıkarıp uzatacak. İstanbul'a bir bilet al oğlum, ama pencere yanı olsun. Hem, ananı da çok özledim, diyecek...

OĞUZ MAKAL



PABLO NERUDA

bir bıkkınlık

Bir başıma bıkmak istemiyorum,
sizin de bıkmanızı istiyorum yanımsıra.

Nasıl bıkmayız
güzün şehirlere dökülen
o ince külden,
tam yakıcı olmayan bir şey
kazaklarda birikip
yerleşen yavaş yavaş
kalbi renksizleştirerek.

Hırçın denizden bıktım
ve gizemli topraktan.
Tavuklardan:
bilinmiyor ne düşündükleri
ve kuru gözlerle bakıyorlar bize
önemsizmişiz gibi.

Çağırıyorum kalkın bir kez
bıkalım pek çok şeyden,
berbat içkilerden,
iyi bir öğrenimden.

Fransa'ya gitmemekten bıkmak,
hiç değilse haftada bir iki günden
masada kalmış kirli tabaklar gibi
ve hep aynı olan isimleriyle,
ve kalkmaktan, ne için?
Ve görkemsiz yatmaktan.

Artık söyleyelim gerçeği:
kafa yormadık fazla
kara sineklerle develere benzeyen
şu günlere.

Bir takım anıtlar gördüm
titanlar için dikilmiş,
sanayinin eşekleri için.

Oradalar kıpırtısız
ellerinde kılıçları
üzerinde kasvetli atlarının.
Bıktım heykellerden.
Yetti artık bunca taş.

Durağan şeylerle dünyayı
doldurup durursak
canlılar nasıl yaşayacak?

Hatırlamaktan bıktım.

İnsanların doğduklarında
çıplak çiçeklerde solumalarını istiyorum
taze toprak, arı ateşte,
herkesin soluduğunu değil.
Salın yeni doğanları!

Yaşayacak yer açın onlara!.
Yerlerine düşünmeyin onların
okutmayın aynı kitabı
koyun keşfetsinler şafağı
ve kendi öpüşlerini adlandırsınlar.

Benimle bıkmanızı istiyorum
zaten iyi yapılmış herşeyden
herşeyden bizi yaşlandıran.

Pusuda herşeyden
başkalarını eskitmek için.

Gelin bıkalım öldüren
ve ölmek istemeyenden.

Türkçesi: Defne Behramoğlu

DÜNYADA NAZIM HİKMET



Nazım Hikmet 20 yaşında.

JEAN MARCENAC

bir ortak var olma

Burada size Nazım Hikmet'ten değil, şairler üstüne o tereddütlü kanıdan söz edeceğim. Eserleriyle olan yakınlığım, Aragon, Neruda, Eluard ya da Char gibi şairlerin eserleri hakkındaki bilgimle kıyaslanmaz. Beni ona bağlayan büyük ve çok saygın kardeşçe dostluk, bu sözünü ettiğim insanlara beni bağlamış olan ya da bağlayan dostluk değil. Nazım Hikmet'le yeterince görüşmemiş olmam, yaşamımdaki pişmanlıklardan biridir. Tabii Paris'e her geldiğinde karşılaşıyorduk. Aragon ve Neruda ile iki, üç kez yemeğe geldi evime; ama bu, varlıklar arasında gerçek bir hısımlık yaratmakla sonuçlanan o düşünce alış verişini doğuran gerçek bir ilişki değildi tam anlamıyla; bununla birlikte açıkça söylüyorum: Nazım Hikmet'ten söz edebilirim.

Size Nazım Hikmet'ten söz edebilirim; çünkü herkes için olduğu gibi benim için de son derece örnek bir şey var onda. Başka alanlarda bu model kavramından pek hoşlanmam, ama Nazım Hikmet, şair adı verilebilecek olanın modelidir.

Gerçekten, nedir şair? İsterseniz, çok yukardan, çok geniş ve çok belirsiz alalım. Sanıyorum ki o, ilk başta her şeyi evrenselin ışığında gören insandır, kendisinden doğan ve temelde, René Char'ın *bir ortak var olma* dediği ışık. Bu ışığı yaymayan, şair değildir; ve bu ışık Nazım Hikmet'te vardır, az sonra göreceğiz bunu; tartışmada da göreceğimizi umut ederim, çünkü önemli olan tartışma.* İkinci olarak, şair derin kökleri olan bir insandır; dalgalanan, bazen evrenselde kanat çırpan Ariel değildir yalnız-

ca, somutun yoğunluğuyla karşı karşıya kalan Caliban'dır aynı zamanda ve bence, bu yoğunluktan oluşur o. Şiirden, gerek yol arkadaşım gerekse ustam olanların düşüncesinden edindiğim kişisel deney beni, yalnız somutun şiiri olduğunu söylemeye götürüyor — herkesin edinebileceği bir deney ilkesi olmasa da, en azından üzerine yaslanmam gereken bir kişisel deney bu.

Şairi oluşturan sonuçta o sürekli polemik, evrenselle somut arasındaki o sürekli vazgeçişimdir: sen sen isen, ben olmalısın, ben isen sen olmalısın —şiirin temel, yüce buyruğudur bu ve sürekli olarak aşılan bu iç çelişki pahasına vardır şiir,— bu da ayrıca açıklanabilir, —açıklamayı da getiriyorum—, çağımızda şiirsel tercihlerle siyasal tercihlerin diyalektik alanında, çelişkilerin ilişkiye girdiği alandaki birleşimdir bu. Çelişmeyi çözümlemek, yani somutu terketmeksizin evrensele ulaşmak zorunluluğunu, öyle sanıyorum ki Nazım Hikmet kavramış ve hiç kuşkusuz, çağımızın bütün büyük şairleri içinde onu en örnek alınması gereken şair kılan koşullar içinde uymuştur buna.

Özellikle de, en kötü koşullar içinde, kendisinin ve değerler evrenini oluşturan her şeyin tehdit edildiği 1940 yıllarını düşünüyorum —somutla evrensel arasındaki bu çelişmeyi diyalektik olarak çözümleme görevini, doktriner (burada doktriner sözü basitleştirici anlamda değil, doktrinin bakış açısı anlamında kullanılmıştır) bir dille, dolayısıyla da proletarya enternasyonalizmi diliyle aktaracaktır.

İşte o kitabın nefis başlığında söylediği: «Öfkeden ağlanasıya umutlu» —Münevver Andaç ve dostum Abidin Dino kısa süre önce Maspéro'da yayınladılar - Hapisanede yazılmış ve bir başka Türk yazarına gönderilmiş mektuplardan oluşan bir kitap bu. Şöyle yazıyor Nazım Hikmet: «Memleketini ve memleketinin çalışan insanlarını sevmeyen insan, dünyayı ve dünyanın çalışan insanlarını sevemez, ve dünyayı ve dünyanın çalışan insanlarını sevmeyen insan kendi memleketini ve kendi memleketinin çalışan insanlarını sevemez.» N. Hikmet'in ,son derece duygulandırıcı bir kardeşlikle ilgilendiği bir süre önce ölen Türk yazarı Kemal Tahir'e gönderilmiş olan 4 kasım 1943 tarihli mektuptan alınma. Hapisane deneyinden geçmiş olan, bunun ne demek olduğunu bilir: yalnız kendini düşünmemek, kendi açının gevişini getirerek yaşamamak. Nazım Hikmet, sonunda Kemal Tahir'i iyi bir yazar yapmayı başarmıştı; çünkü, Türk edebiyatı hakkında fazla bir şey bilmiyorum ama, o da bugünkü büyük Türk yazarlarından biriydi. Bu cümlede geniş biçimde, ama tumturaklıca, değil, —çünkü Nazım Hikmet'te tumturaklı ifadeler yoktur— atılımla ve bunların üstüne eklenen şiirsel bir tempoyla Jaurès'in çok doğru eski sözünü buluyoruz: enternasyonalizmin azı insanı vatandan uzaklaştırır, çoğu ise yaklaştırır.

Nazım Hikmet'te üstünde durmamız gereken ilk şey şu: kendine özgü diliyle, eserleri üzerinde düşünmekle kendiliğinden doğan ve biçimlenen bu *düşünsel* diye adlandıracağım dille formüle ettiği evrensel; bu özgül dil de, evrensel tutkusu ve iradesini ifade etme ve somutla hiç bir zaman ilişkiyi yitirmeme zorunluluğunu anımsatacak bir araçtır.

Önce, bu somut içinde kökleşmeyi görelim.

Nazım Hikmet için, işler başta özellikle kötü gidiyor. Gerçekten de Nazım Osmanlı İmparatorluğunun sonuna vardığı, «hasta adam» can çekişmeye başladığı sırada, bu İmparatorluğu oluşturan yan yana gelmiş kültürlerin ve çeşitli milliyetlerin kötü birleştirilmiş mozaiğinin çözülmeye başladığı dönemde doğmuştur.

Nazım, çocukluğunda, aydın ve şair bir kişi olan büyükbabası sayesinde arap-fars edebiyatıyla ilişki kurar. Ömer Hayyam'ın rubailerinin şirimin ve benim üzerimde uyandırdıkları büyük hayranlık (ve büyük etki) dışında pek tanımadığım bu edebiyatın biçimlerinden birinin Nazım'ın eserinde yer aldığını sanıyorum. Nazım, çok eskilere dayanan ve Villon'la aynı biçimde yaşayabilmiş ama yine de bilge kalmış edebiyatla ilişki kuruyor. Aynı zamanda da köylünün, zenaatkârın, denizcinin, askerin, demiryolu işçisinin, halkın konuştuğu türkçeyle, Türk halk edebiyatıyla ilgilenmektedir. Buna karşılık, annesi dolayısıyla da fransız edebiyatını çok çabuk öğrenir ve böylelikle onda, doğu kültürüyle batı kültürünün ilişkisi gerçekleşir. Bu arada, elindeki gereç olan, Osmanlı dili, seçkin tabakanın getirdiği sözcüklerle yüklüdür. Seçkinlerden söz ederken, dilbilim alanında katı konuşanlardan değilim ben kendi payıma. Halk sözcüğü söylenir söylenmez her şeyin çözümleneceğini de düşünmüyorum. Petöfi hakkında Macarların önünde konuşma fırsatı elde etmiştim ve bundan yararlanarak, Petöfinin söz sanatıyla Macaristan'da sağladığı şeyi, yalnızca halkın yardımıyla değil, aynı zamanda da, çok eskilerden beri ilerde macarca olacak dili latincenin, fransızcanın, rusçanın, almancanın, egemen dillerin çekiciliğinden korumaya ve bu dili değişen tarihe karşılık verebileceği düzeye getirmeye, bu tarihin bir dilden isteyebileceği yeni adlandırmaları, yeni özneleri, nesneleri önererek geliştirmeye uğraşan insanların çalışması sayesinde başarabildiğini göstermeyi denedim.

Nazım'da sorun tamamen aynı değil ve bana öyle geliyor ki, burada halkın payı çok daha güçlü ve verimlidir, —çünkü, örneğin macar dilinde başyapıtlar latince, hatta almanca yazılırken, türk dili, bu otantik dil XIII. yüzyıldaki Yunus Emre gibi olağanüstü şairlerin kullandığı dildi. Ama yine de bunlar iktidar tarafından ihmal edilmiş yazarlar, şairlerdi; okumuşların eserlerini bunların eserlerine tercih ediyordu iktidar. Görülmesi gereken önemli nokta, Nazım Hikmet'in kuşağının bu halk dilini yeniden değerlendireceği, ulusal geleneklere karşılık vermeyen mısra biçimlerinden tamamen uzaklaşmaya çalışacağıdır. Bu kaynaklara dönüş olgusunu anlamak istiyorsak; bunu, sanırım o sırada Türkiye'de Mustafa Kemal'le gerçekleştirilen siyasal değişim isteğine çok derinden bağlamak zorunludur. Yeni bir ulusa yeni bir dil vermek gerekir. Ülkeyi sözle de kurmak gerekir ve işte Nazım Hikmet buna girişmektedir. İlk yazdığı mısralar, ister yurtsever ister duygusal olsun, bütün bu gelecek yolun çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu arada bu girişim yalnızca bir deney olsa ve Nazım Hikmet de bize, bugün hemen her tarafta beliren dil laboratuarlarından birinin öncüsü gibi görünseydi hiç bir işe yaramazdı. Gerçekte de sanırım, yalnızca semantik bir yalıtlama, sözsel ve milliyetçi bir geviş getirme kalırdı bize. Buna, dil-

den çıkan ve deney olan bir şeyin eklenmesi gerekir, başka insanların deneyi, başka insanlarla ilişki ve dünyanın deneyi. Kişisel olarak, dil alanında Nazım'ın büyük bir yaratıcı olduğunu ve bütünsel bir dil aradığını düşünüyorum. Bütünsel bir dil, ama bu dil ister roman, ister tiyatro, şiir dili olsun, değiştirmeler olsun, bazı etkilenmelerle yetinerek kalacak değildir; daha yapaylaştırarak söylersek, —ne yazık ki tamamlanamamış olan *İnsan Manzaraları*'nda çok açık olarak görüldüğü gibi,— ister romana, ister tiyatroya, ister şiire, ister gazeteciliğe ait olsunlar, ister konuşulsun, ister yazılsınlar bütün anlatım biçimlerinden yeteneklerini, güçlerini, erdemlerini ödünç alacak bir dili arıyordu, ifade edebileceği dili yaratıyordu. Apollinaire'in bütün söylediklerinin alınıp, çok daha bilgince tekrarlanmasının, aslında, Apollinaire'in «ey ağız, insan yeni bir dil arıyor» diyerek altını çizdiği bu korkunç çukuru doldurmaya devam etmeye çabalamaktan başka bir şey olmadığını da ayrıca göstermeye gerek yok. Yeni bir dil arıyoruz, çünkü zamanın aralığındayız, çünkü başbaşa bir evrene yöneldik ve bu bambaşka evrenin dilini bize öğretecek hiç kimse yok, işte o zaman bu dili yaratmamız gerekiyor. Dil alanında Nazım Hikmet'te bir araştırıcı, bir yaratıcı, söyleme, kendini ifade etme, insanların henüz elleri altında olmayan bir evreni aktarmaya yarayacak olanakları bulan bir insan olma isteminin bulunduğunu düşünüyorum. Ama eğer Nazım Hikmet'i buna ve yalnızca buna indirgersek, daraltmış, kısıtlamış oluruz onu. Nazım Hikmet, dil üzerindeki bu deneysel çalışmasını, bir yaşam, bir dünya deneyiyle ikilemektedir ve burada, bu konuya girmişken şunu söylemem gerek ki, bu sözcükler hem düş kurduruyor insana hem de ağlatıyor; çünkü, yine Nazım Hikmet'in öldüğünü bildirmek için bana Moskova'dan telefon edildiği günü anımsıyorum. «Aragon'a sen söyleyeceksin, ona göre tedbirli ol», demişlerdi. Bütün tedbirleri alarak söyledim Aragon'a. Sesi hâlâ kulaklarımda Aragon'un; en kaba dilde olduğu kadar en yetkin yazıda da sık sık görülen bir tür güvenle, aslında söyleyebileceği tek şeyi söylemişti: «Zavallı Nazım!»; sonunda benim de söylediğim buydu ve *L'Humanité* için yazdım: «Bizim için çok yıkıcı bir ölüm bu, çünkü ellisini aşmış bir insanın, ama aslında biraz düşünürsek, bir çocuğun ölümü. Hayatı öylesine elinden alındı, yaşama süresi öylesine çalındı ki, çıraklık yıllarını, henüz erkek olmadığı ve ne istediğini bilemediği yıllarını hesaba katmazsak, Nazım Hikmet'e, özgür Nazım Hikmet, demir parmaklıkların dışındaki Nazım Hikmet olabilmek için 15 ya da 16 yıl ancak kalıyor. Nazım Hikmet, ölmüş olan bu olgun insan —her şeyden öteye, belki de olgun insanların yazgısı ölmek—, yokolan bir yetişkin; gerçek gökyüzünü, Verlaine'in sözünü ettiği damın üzerinden gökyüzünü ancak 15 ya da 16 yıl görebilmiş olan bir özgürlük insanı, «Zor zenaat sürgünlük» adlı şiirinde söylediği gibi, her araba sesi duyuşunda kendi kendine «Benim için mi? Yine beni almaya mı geliyorlar?» diye soran bir insan. İşte böyleydi bu yaşam da ve yine de bu insan, dünyanın var olan en büyük araştırıcılarından birisi oldu; gerçek bir araştırıcı —ülkesinin içinde ve dışında çok yolculuk etmiş olmasından bunu kolayca görebiliriz— ama düşçü demeyeceğim, bu sözcüğün bilgece olmaması yüzünden değil, hoşuma gitmeyen bir anlam yükü olmasından,

Nazım Hikmet'in dünyayı araştırma biçiminden söz etmek için, yalnızca dünyayı düşle araştırdığını söyleyeceğim, düşsellikle araştırıyor dünyayı; her yöne, imgelemeye yetisi olan ışınları gönderiyor, bu ışınlar sonunda çok doğru biçimde gerçeği kavrıyor ve ona getiriyorlar; dünyayı araştırmak, kardeşleriyle ilişkiye, haberleşmeye geçmek için düşünden başka bir şeyi olmayan bu insan, şairin ikinci görevini, evrensellik görevini örnek alınması gereken yetkin bir biçimde yerine getiriyor. İşte sanırım, Nazım Hikmet'te, beni her şeyin ötesinde alt-üst eden şey budur.

Şiir alanında öteki alandan vazgeçmenin kesinlikle olanaksız olduğunun ve onu bütün yollarla, hatta en şaşırtıcı, en tuhaf yollarla bile aramanın gerekli olduğunun kesin kanıtıdır Nazım Hikmet. Durumu fazla büyüttüğümü, gülünç bir maddecilikle ele aldığımı ve haberleşme yüzyılında bulunduğumuzu, gazetelerin bütün haberleri taşıdıklarını ve bize söylenenin kendi gözümüzle gördüğümüzle aynı değerde olduğunu söyleyeceksiniz belki. Kişisel olarak bu kadar emin değilim ben. Tamamen umutsuz yollarla, —başka sözcük bulamıyorum— düşsel yollarla dünyayla gerçek bir ilişki, şairin evrensel olma görevini yerine getirme olanağı kurulmuştur Nazım Hikmet'te. Bunu söyledik ama, yalnız bu kadar değil, az önce başlarken de altını çizdim, bizim ve Türk aydınlarının (hepsi değil) cesur eylemleri onu oradan kurtarmayı başardığında tanıyacaktır dünyayı; ama bunun büyük onuru da bazı kişilere aittir. Fransa'da sürdürdüğümüz hareket özellikle üç kişi tarafından yürütüldü: Elsa Triolet, Tristan Tzara ve Aragon, ellerindeki araç da, çok büyük bir rol oynamış olan *Les Lettres Françaises* dergisiydi ve bu arada, Türk hükümeti, Nazım Hikmet'i serbest bırakmayı kabul edene kadar bir buçuk yıl yorulmaksızın bir kampanya yürütmüş olan Ç.N.E.'deki genç şairler topluluğunu da unutmamak gerek. Ama serbest bırakılmış olan, şimdi dünyaya gözlerini açacak, dünyayı ziyaret edecek olan Nazım Hikmet, —az önce çocuk ya da yetişkinden söz ettiğim sırada öyle sanılmış olabilir— hiç de deneyimsiz bir insan değildi. Anadolu'yu görmüş, Moskova'ya bir yolculuk yapmıştı ve dolayısıyla, bağımsızlığını kazanmak için korkunç bir mücadele içine girmiş olan Türk köylüsüne bir bakışı vardı; bunun ardından da Sovyetler Birliğinde bir yandan yabancı müdahalesine karşı dövüşürken öte yandan da sosyalizmi kurmaya çalışan kitleleri görmüştü. Şiirsel açıdan en iyi şiirlerinden biri olduğu söylenemeyecek olan, ama anlam açısından Nazım Hikmet'in türküye duyduğu büyük güveni gösteren bir şiir var. Paris'e geldiği ve *Clarté* gazetesinin onunla bir görüşme yapmak istediği günü anımsıyorum. Benim de hazır bulunmam istenmişti. Ona duyduğum hayranlığın dışında pek az şey söyledim, bana da anlamlı, daha ağır, daha dolu gelen mısralarını vurgulayarak bir ya da iki şiirini okudum. Sonra aklıma garip bir soru geldi ve Nazım'a sordum: «Peki, eninde sonunda şiirin bir şeye yaradığına inanıyor musun?» ve bana karşı çok iyi, çok nazik olan bu adam birden öfkelendi: «Nasıl! Bunu bana sen, bir Direniş şairi, *Kurşuna dizilenlerin göğü* kitabının yazarı, sen mi soruyorsun! «Şiirden daha önemli bir şey yok, dünyada mutlak gerekli bir rol oynar şiir ve temelde, Robson hakkında olan şu şiirde de bunu görüyoruz:

BİZE TÜRKÜLERİMİZİ SÖYLETMİYORLAR

Bize türkülerimizi söyletmiyorlar, Robson
inci dişli zenci kardeşim
kartal kanatlı kanaryam
Türkülerimizi söyletmiyorlar bize.
Korkuyorlar Robson
Şafaktan korkuyorlar,
Yağmurda çırılçıplak yıkanır gibi ağlamaktan,
sımsıkı bir ayvayı dişler gibi gülmekten korkuyorlar.
Sevmekten korkuyorlar, bizim Ferhad gibi sevmekten
(Sizin de bir Ferhadınız vardır, elbet Robson, adı ne?)
Tohumdan ve topraktan korkuyorlar,
akan sudan ve hatırlamaktan korkuyorlar .
Ne iskonto, ne komisyon, ne vade isteyen bir dost eli
sıcak bir kuş gibi gelip konmamış ki avuçlarının içine.
Ümitten korkuyorlar Robson, ümitten korkuyorlar,
ümitten.
Korkuyorlar, kartal kanatlı kanaryam
Türkülerimizden korkuyorlar.

(Ekim 1949)

Tabii onda, çok yararlı olacak ve yalnızca bir ülke ölçüsünde değil, dünya ölçüsünde gelişmekte olduğunu anladığı bir mücadeleye hizmet edecek bir şiir düşüncesi var. Başlıklar bile son derece anlamlı, örneğin «İnkilâbın beşinci senesine!» ya da «1923 Alman İnkılâbını Beklerken»; ayrıca makineleşme, elektrifikasyon gibi sürekli kafasında olan bazı temaların ortaya çıktığını görüyoruz. Teknik gecikmeyi, Asya'da örgütlenme eksikliğini, emperyalizm tarafından uzun süredir sömürülen ülkeleri ele alıyor. Unutmayalım Lenin'in öldüğü yıldır bu ve Nazım o sırada Lenin'in öğretisine, proletarya enternasyonalizmine sadakat yeminleri olan çok sayıda şiir yazmıştır; sonra da hem Sovyetler Birliğinin müttefiki değilse bile dostu olan, hem de şaşırtıcı bir hızla komünistleri asan Türkiye'ye dönüş, yanmamış cigaranın yeni mücadeleleri:

YANMAMIŞ CİGARA

O bu gece ölebilir
ceketinin göğsünde bir kurşun yanığıyla.
O bu gece gitti ölüme
kendi ayağıyla...
— Cigaran var mı? dedi—
— Var
dedim.
— Kibrit?

— Yok,
cigaranı kurşun yakar,
dedim.
Aldı cigarayı
gitti...
Belki şimdi upuzun yatıyor
dudaklarında yanmamış bir cigara,
göğsünde bir yara...
Gitti.
Darp işareti.
Bitti...
1930

1930 tarihli bu şiir; daha sonra gitgide siyasal çınlamaya ve evrenselliğe bağlanacak bir şiirsel çınlama olacak, Nazım Hikmet'in siyasal açılması ölçüsünde bir şiirsel açılma olacaktır. Şiirsel evrensellik ve siyasal mücadelenin evrenselliği birlikte gitmektedir. Kuşkusuz kendi militan yazgısından söz etmektedir, ama örnek nitelikte belirsiz bir beni söz konusu eden bir yargıdır bu. Abidin'in bu konuda çok güzel bir deyişi var: milyonlarca nüshalı örnek. Ben de, daha sonra hapiste olduğu dönem için, dayanışma içinde bir yalnız kişi olduğunu söyleyeceğim. Dostum Abidin'in söylediği de bu mudur bilmiyorum —benim deyişimi onunkiyle birleştirmek için değiştireceğim—, ama sözcük oyunuyla ya da buna gerek olmadan, bu insanın şair yalnızlığından mutlak biçimde kurtulmuş olduğu görülebilir. Rimbaud'nun, aslında şiirin temel sözcüğü olan «ben bir başkasıdır» sözünü o, metafizik olmayan gerçek bir çerçeve içinde söylemiştir; Rimbaud'nun bütün olanaklarla kurtulmaya çalıştığı çerçevedir bu. *Cehennemde Bir Mevsim*'de hissettiğimiz bütün bu İsa dehşeti, bu yalnızlıktan kaçma, insanlarla birleşme isteği değil midir? Ve «ben bir başkasıdır»ın siyasal bir anlamı vardır. Rimbaud'da bir alaylı tavırdır bu: «Gideceğim, altınım olacak, saf ve kaba olacağım, kadınlar, sıcak ülkelerden gelen bu yırtıcı sakatları sever ve bakarlar», «siyasal işlere karışıp kurtulacağım» der gülerek, gerçekte son derece acı bir gülmedir bu. İstediği, hemen siyasal işlere karışmak, bunun yakın siyasal yaşantı içinde olması, bu «ben»in bir «başkası» olduğunu denemektir. Nazım artık türkçe konuşmamakta, türkçeyle insanlık dilini konuşmaktadır. Aynı biçimde, Türkiye Komünist Partisi kurucusu Mustafa Suphi ve arkadaşlarının öldürülmesinde olduğu gibi Türk komünistlerinin başlarına gelenler onun şiirinde sürekli olarak yansımaktaysa da, şu da gerçek ki olayları sonsuz derecede daha geniş ve daha bütün olarak görmektedir. Ve eğer leninist düşünceyi şiir düzeyine aktarmayı başaran bir kişi varsa o da Nazım Hikmet'tir; onda siyasal dram hiç bir zaman bir ülkenin yoksullarına ve küçük boyutlarına gitmeyi kabul etmez, zorunlu olarak evrensel boyutlara ulaşır.

Biraz kısaltarak *Le chant général* dediğimiz Neruda'nın *Le Chant général du Chili*'sinde de, bize yalnızca Şili'den söz etmeyen, bütün Gü-

ney Amerika'ya yayılacak, Polonya, Almanya, İngiltere, Sovyetler Birliği, Macaristan, A.B.D.'den söz edecek ve bütün alanlarda dünya boyutuna ulaşacak olan bir şey vardır. Aragon'un yapıtını alalım! *La leçon de Ribeyrac*'da sürekli olarak tüm dünyada geçen bir şey vardır. Ve tamamen fransız boyutlara götürülmek istenen Eluard (ama burada daha iyi bir yol bulunabilir, tamamen Eluard'ca boyutlara götürülebilir), o Eluard ki, yapıtının bütün bir bölümü evrenin bir tür siyasal coğrafycasıdır. Bütün büyük şairlerde, halen tartışılmaz bir biçimde, kendi vatanlarında kapalı kalmama, kendi vatanlarının sorunlarını dünya sorunları boyutunda genişletme kaygısının bulunduğunu görüyoruz ve özellikle burada örnektir Nazım. Yolculuklar yapmış, ama bir süre sonra, bir mahpus olacak olan bu genç adam, artık yalnızca ikinci elden, ikinci sesten, üçüncü, onuncu gözden haber alarak konuşabilecektir.

Her şairde olduğu gibi Nazım'da da, dil sorunu olduğu kadar doktrin sorunu da vardır. Nazım Hikmet'in doktrinini yalnızca bir isteğe indirgemek söz konusu değildir; Türkiye'de ortaya çıkan insancıl sorunları evrene yayma ve insan manzaralarından oluşan Türkiye görüntüsünü pantografta büyütür gibi büyütme isteğinden başka bir şey daha vardır. Tam anlamıyla bir kopuştur bu; konuşmacının bize insanlardan söz etme biçimi o zaman çok şaşırtıcı olmaktadır, çünkü ne olursa olsun, kendimizi onun yerine koyalım: hapishanedeyiz, tek bir umudumuz var: burada tanıklık etmek.

Sovyetler Birliğine kıyasla, sanatsal açıdan bunun özveri olmayan bir ad taşıdığını söylemek zorundayız, ya da bu özveri sözcüğünü alırsak etkin anlamda alalım, kurban edilenler hep sanatçılar; Nazım'ın tanıdığı tek dönem olan Jdanov dönemini düşünüyorum, ki üstelik de, tiyatro oyununun da tanıklık ettiği gibi, mümkün olur olmaz şiddetle tepki gösterecektir bu duruma. Ama daha önce, 1943'te aynı Kemal'e yolladığı hapisane mektuplarında şöyle yazacaktır: «Dediklerimizi özetleyelim, eğer tablo kelimesini burada kullanırsak, azami bastırılmış kalın çizgilerden yararlanarak, acı çeken insanlığın tablosu çizildiğinde, bu tablonun içine, organik biçimde bağlayarak, her bireyin, her sınıfın bireysel, siyasal, ekonomik ya da sınıfsal açılarını zorunlu olarak katmak gerekir, işte, benim söylemek istediğim.» Emin olun ki burada, yalınlaştırıcı doktrinlerden son derece uzağız, yaratıcı için mutlak ve bütün özgürlük isteyen bir insanla karşı karşıyayız. Oysa, bu değişim diyalektiktir, size az önce gösterdim ya da göstermeye çalıştım ki, Nazım Hikmet'in eserinin ve doktrininin temeli, bu ada lâyık her şairin düşünce temeli gibi, evrenselle somut arasındaki diyalektik ilişkiden oluşmaktadır, burada bunu buluyoruz. Burada bize söylendi «yalnızca somutun şiirinin olduğu» ve de en açık seçik biçimde söylendi. Nazım Hikmet'in büyüklüğünü bunda buluyor ve görüyoruz. Bir ekonomi politik, tarih ve siyasal tahlil dehası olduğu için olsa gerek, hiç de önemsiz bir edebiyat eleştirmeni olmadığı sık sık unutulan bir insanın söylediğini düşünmek gerekir; Marx'tan söz ediyorum. Lasalle'in köylü savaşı hakkında bir yapıtı üstüne Engels'e şöyle yazıyor: «bu zavallı La-

salle hiç başka bir şey yapamayacak, sahneye çıkardıkları hep kuklalar, bunlar onaylama araçları ya da, iyi ya da kötü, tek bir parçadan yontulmuş kişiler, çıkamıyor işin içinden, biraz fazla Schiller okuduğu görülüyor, biraz da Shakespeare okusa ve Shakespeare'in ışığında, insanın özellikle tam, karmaşık, ve tek kelimeyle özellikle somut bir varlık olduğunu kavrasa daha iyi ederdi.» İşte buradan giderek, Schiller'leştirme ile Shakespaare'leştirme arasındaki büyük ve sonsuz kavgayı bitirerek yeniden Marx'ın dilini kullanmak istiyoruz; Marx, aynen söylediğimi söylüyor, ama az önce konuşturduğum gibi ifade etmiyor hiç kuşkusuz, bu sonsuz kavgada şema ile gerçeğin arasını söylüyorum ben. Şurası çok açık ki, olağanüstü bir deha ve açık görüşlülükle, Nazım Hikmet gibi tutuklanmış, hapsedilmiş, ilişkisiz, yalnızca kendi dehası ve açık görüşlülüğüne dayanabilen bir insan, herkesin Schiller'e doğru yürüdüğü bir dönemde, gerçeğin Shakespeare'in yanında olduğunu, Shakespeare'den, yani tek sözcükle gerçekten vazgeçilemeyeceğini görmesini bilmiştir; sonuç olarak şairin dayandığı somutluktur, hem belirsiz hem de saygınlıktan düşürülmüş olan bu adı taşımaktadır gerçek; sonuç olarak biz de vazgeçemeyiz gerçekten ve bu sözcükle bitirmek istiyorum, Nazım için, son bir duygulandırıcı sözcükle bitirme olanaklarımız var. Elli yaşını aşmış bu insanın yalnızca bir yetişkin olduğunu söyleyebilirim yine. Hapsedilmiş şair olduğunu söyleyebilirim onun. Mutsuz şair olduğunu da söyleyebilirdim. Hapisane mektuplarının hayranlık verici başlığı gibi her şeyden önce umuda dayanmıştır; yalnızca şunu söylemek istiyorum ki, insana sunulan bütün tercihler arasından Nazım Hikmet, hapisanenin içinde de dışında da, insan için, şair için en iyi ve etkin olan şeyin gerçek olduğunu anlamıştır. Benim için Nazım Hikmet her şeyden önce gerçeğin şairidir.

Türkçesi: Aziz Okay

** Bu yazı, geçen yıl sonunda Paris'te düzenlenmiş olan Nazım Hikmet Oturumu çerçevesi içindeki bir tartışmadan önce yazar tarafından yapılmış konuşmadır ve Europe dergisinin ekim-kasım 1974 tarihli Nazım Hikmet özel sayısından çevrilmiştir.*

Yazarın 4 kasım 1943 tarihini vererek alıntı yaptığı mektup, «9 ikinci teşrin 1943» tarihiyle, Kemal Tahir'e Mahpusaneden Mektuplar'ın 230. sayfasında bulunmaktadır. «Bize Türkülerimizi Söyletmiyorlar» başlıklı şiir Rady Fish'in Nazım'ın Çilesi adlı kitabının 422. sayfasından, «Yanmamış Cigara» başlıklı şiir «Bütün Eserleri» c. 1 (Dost yayınevi basımı) s. 196'dan alınmıştır. Yazarın, 1943 tarihini vererek alıntı yaptığı ikinci mektup ise fransızca metinden çevrilmiştir.

İSİDOR ŞTOK

bir solukta söylenir türkü



1953 Uluslararası barış ödülünü alması dolayısıyla düzenlenen Prag toplantısında şöylev verirken.

Çağımız şairler ve oyun yazarları listesinde Nazım Hikmet'in önemli bir yeri vardır. Doğu ülkelerinde çok yaygın bir üne sahiptir. Şiirleri bütün Avrupa dillerine çevrilmiş, yayınlanmaktadır. Her iki Amerika da tanır onu. İkinci yurdu saydığı Sovyetler Birliğinde ise romanı, «Yaşamak Güzel Şey Kardeşim» (1), geniş okur yığınlarınca tanınır. Şiirleri Sovyet halklarının bir çok dilinde bir çok kez çevrilip yayınlanmıştır. «Encyi», «Demokles'in Kılıcı», «Unutulan Adam». «Ferhat İle Şirin» (2), V. Tulyakova (3) ile birlikte yazdıkları «İki İnatçı», V. Komissarjevski' (4)yle birlikte yazdıkları «Kadınların İsyanı» oyunları, Sovyet sahnelerinde oynanmaktadır. «Ferhat İle Şirin»den film, bale, opera uygulamaları yapılmıştır. Şiir gecelerinde, konser salonları ve kitaplıklarda düzenlenen şiir günlerinde artistlerce şiirleri okunmaktadır. (5) Ve nasıl olağanüstü, coşkun, insanı saran, yiğit şiirlerdir bunlar! Türkçe yazardı şiirlerini. Sonra sözcüğü sözcüğüne Rusçaya çevirilerini yapardı bu şiirlerin. İlkin bu sözcüğü sözcüğüne çevirileri, sonra da şirlerin asıllarını Rus şairlerine okurdu. Coşkun, türkü söyler gibi şiir okuyuşu vardı. E. Bagritski, İ. Selvinski, S. Kirsanov, V. Lugovski, N. Dementyev, B. Slutski, Y. Smelyakov gibi ünlü Rus şairleri çevirdiler onu

Bugün yaşamaktadır bu şiirler. Bir türkü tadıyla söylenerek. Mutluluk ve özgürlük için kavgada insanları silahlandırmaktadır Nazım Hikmet'in şiirleri.

On iki yılını geçirdi Türkiye hapishanelerinde. Başkaldırıcı, devrimci olarak özgürlüğünden yoksun kıldılar onu. Ölüme mahkûm ettiler. Sonra yaşam boyu hapse çevirdiler ölüm hükmünü. Kaçtı sonra. Bugün Nazım'ın yapıtları ülkesi Türkiye'de yayınlanmaktadır. Türk halkının öncü, ilerici kesiminin, aydınların övüncüdür o. Şiirlerini boğmak, öldürmek olanaksızdı. İşte, yazarından sonra da yaşıyorlar.

Oyun yazarlığına da şair olarak girdi Nazım Hikmet. Şiirsel, türküsel oyunlardır bunlar. Mücadele romantizmini, sevdayı dile getirirler.

Kırk yıl önce, Moskova'da tanışmıştık onunla. O zamanki adıyla Strasnoy, bugünkü adıyla Puşkin alanındaki Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi kulübünde. İlkin öğrencisi, sonra öğretmeni oldu bu üniversitenin. Rusya oyun yazarları derneğinin üyesiydi. Bütün edebiyat günlerine katılırdı. «Aydınlık Türk» diye adlandırmıştık onu. Kızıl saçlı, aydınlık bakışlıydı. İstekle ve çok konuşurdu edebiyat üstüne. Mayakovski'nin şiir okuma günlerinin tutkulu bir izleyicisiydi. Onunla tanışıklığı vardı ve çok övünç duyuyordu bu tanışıklıktan.

Denizcilik öğrenimi görmüştü daha önce. Bir donanma paşası olan dedesi, ([6]) denizci olmasını istiyordu onun da. Fakat şiiri seviyordu o. Özgürlüğü seviyordu ve bir profesyonel devrimciydi. Hep öyle kaldı ve sonsuza değin öyle kalacak.

On yıl önce birlikte Romanya'yı gezdiğimizde, Tuna'yı feribotla geçtik. Köstence'de, Ovidius'un anıtı önünde durdu. Sair. Karadenize, onu sürgüne gönderen yurduna bakıyordu. ([7]) «Onunla akraba olmalıyız,» dedi Nazım. Denizciler, gezginler, şairler, sürgünler akrabadır...

Az yaşadı. Sekiz yıl önce öldü. Yaşasa, 70 yaşında olacaktı bugün. Fakat mahpusluk, mahkemeler ve açlık grevleri kaçınılmaz sonuçlarını doğurdular. Yaşamına tiyatroyla başlamıştı. Sekiz yaşında bir çocukken gölge tiyatrosuna heveslenmiş bilge, kurnaz, eğlendirici Karagöz, sevdiği ilk kahraman olmuştu. Moskova'daki o ilk gençlik yıllarında hiç bir tiyatro açılışını kaçırmazdı. Uluslararası işçi hareketini canlandıran bir dizi oyun yazmayı tasarlıyordu. Batıdaki siyaset dalaverecileri üstüne «Her şey mal!» yergisini yazdı bu sırada. Tek perdelik bir kaç oyun yazdı stüdyo tiyatromuz için. ([8])

1951'de, uzun bir ayrılıktan sonra, Nazım yeniden döndü gençliğinin kenti Moskova'ya. Moskova, Leningrad, Ukrayna, Özbekistan, Azerbaycan ve diğer Sovyet halklarının tiyatrolarında oyunları sahnelendi. Yeni bir oyununun konduğu her tiyatronun çalışmasına yardım etmeye çaba gösterir; oyuncu, rejisör ve sanatçılarla görüşmeler yapardı. «Demoklesin Kılıcı»nın Satir tiyatrosundaki hemen hemen her provasına katıldı. Mossovet tiyatrosunda «Kadınların İsyanı»nı yeniden yazdı. Yermolova tiyatrosunda «Enayi»nin baş oyuncusu V. Yakut'la saatlerce sohbet ederdi. Y. Zavadski, A. Lobanov, V. Komissarjevski, A. Popov, V. Pluçek gibi tiyatro

adamlarıyla dostluğu vardı. Geniş bir tanıdık çevresine sahipti ve Sovyet kültürüne muazzam bir ilgi duymaktaydı...

70. doğum yılı olan 20 Aralıkta, biz, onun dostları, kendisini kişisel olarak, ya da sadece yapıtlarından tanıyanlar; Novodeviçye'de (?), büyük, boz renkli bir taş çevresinde toplanıyoruz. Büyük şair, devrimci ve oyun yazarını anmak için.

(Moskova'da yayınlanan «Teatr» «Tiyatro»-dergisinden, Şubat, 1972)



1951. Nazım Hikmet Türkiye'den ayrıldıktan sonra Moskova hava alanına inerken

DİPNOTLAR VE AÇIKLAMALAR

(1) Rusçası, «Romantiklik»

(2) Rusçası, «Bir Aşk Efsanesi»

(3) V. Tulyakova; Nazım Hikmet'in Sovyetler Birliğinde evlendiği son karısı. Tiyatro öğretmeni ve senaristtir. V. Tulyakova'nın geçen yıl «Literaturnaya gazeta»da bir bölümü yayınlanan «Nazım üstüne anılar»ı kitap olarak yayınlanmış ya da yayınlanmak üzere olmalıdır.

(4) V. Komissarjevski, (doğumu, 1912), Ünlü Sovyet tiyatro oyuncusu, Nazım Hikmet'in arkadaşı. 1956'da «Enayi» oyununda başrolü oynamıştır.

(5) Şiir okuma günleri Sovyetler Birliğinde çok yaygın, çok ilgi gören bir sanat - kültür etkinliğidir. Tiyatro, sinema gösterileri ölçüsünde günlük bir yaşama olgusu haline gelmiş bu günlerde, ünlü oyuncular, Sovyet ya da yabancı ülke şairlerinin şiirlerini okurlar. Bazı oyuncular, bazı şairler konusunda uzman - okuyucu durumuna gelmişlerdir.

(6) Mutasarrıflık ve valilik görevlerinde bulunan Mehmet Nazım Paşa'nın donanmada bir görev alıp almadığı konusunda bilgimiz yok.

(7) Romalı şair Ovidius, M. S. 8'de, o zamanki adıyla Toma kentine (bugün Romanyanın Köstence Limanı) sürülmüş ve burada ölmüştür.

(8) Nazım Hikmet'in Moskova'da Üniversite öğrencisiyken tiyatro alanında yazdığı yapıtlar üstüne ilk kez bu yazıyla bilgi ediniyoruz. Yurt dışında ve Türkiye'de toplu yapıtlarını düzenleyenlerin dikkatine sunarız.

(9) Nazım Hikmet'in mezarının bulunduğu ünlü Moskova mezarlığının adı. Çehov, Mayakovski gibi bir çok yazarın mezarı da buradadır.

TANER KUTLAY

sistem çökerken...

Burjuva kültürü der geçeriz. İrdeleyelim bu kavramı. Kültür, siyasa gibi üstyapı ögelerinin, maddi altyapısal ögelerle bağıntılı olarak, duragan değil devingen oldukları gerçeğini bilerek irdeleyelim.

Kapitalizm, ana rahmine düştüğü andan, gelişme rayına oturana dek; yükselen bir üretim biçimi bayrağının yükselen bir sınıf elinde dalgalanışından, merkezleşme ve yoğunlaşma bulanımlarına tutulana dek nasıl belirli ekonomik evreler yaşamışsa, bağıntılı olarak (kaskatı bir çerçeve çizmek kesinlikle yanlıştır) felsefel ve kültürel (sanatsal, edebî, vb) evreleri de çevre kılmıştır kendine.

Burada ele alınacak konunun boyutları, bu evreleri bir bir araştırmak kadar geniş olmayacak; daha çok günümüzle ilgi kurulmaya çalışılacaktır.

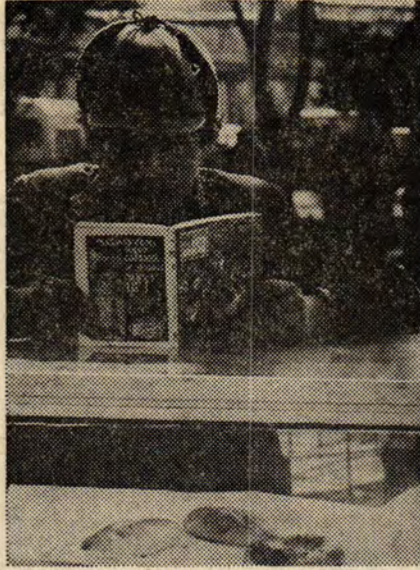
Sözü edilen ekonomik evrelerden bir yenisini yaşamaktadır onyılımızda kapitalizm: Emperyalist aşamasının üçüncü bunalım evresini; STRATEJİK (topyekün) ÇÖKÜŞ günlerini!

Kapitalist üretim biçimi stratejik anlamda çökerken, insanlığa savaş, açlık, sefalet getirerek nasıl saldırgan yüzünü açığa vuruyorsa; kültürde de bireysel doyum (meta tüketiminden, cinselliğe kadar), geleceğe ilişkin ham hayaller (fütüroloji), gütme güdülme psikolojisi (manipülasyon) öne çıkıyor, tarihsel gelişmeye ket vuracak sözümona mücadele silâhları olarak yaygınlık kazanıyor.

KOZMOPOLİT KÜLTÜRÜN ÜLKEMİZDE BİÇİMLENİŞİ

Kozmopolitizm farklı üretim biçimlerinin, farklı ekonomik evrelerin, farklı sınıf egemenliklerinin, farklı tarihsel işlevlerin sözümona birlikteliğini, kaynaşırlığını, birarada yaşayabilirliğini yutturmaya çalışan gerici burjuva kültürünün karakteri ve adıdır. Burjuvazinin (belli bir yerden sonra devrimci barutunu yitirdiği için) ortadan kaldırmadığı (belli bir yerden sonra kalıcılığına yardımcı olduğu) feodal, sömürgeci (kolonyal), antik üretim modellerinin üstyapısal yansısı geri kültür yapılarının tekelci burjuva kültürüyle allanıp bullanıp boy gösterdiği kültürsüzlüğe kozmopolitizm demek doğru olur.

Şimdinin tekelci burjuvazisi için kültür artık bunaltıcı-yanıltıcı-çekici bir ticaret metaı durumundadır. Sanat da aynı amaca hizmet ettiği sürece değerlidir. Gündelik örneklerle somutlamaya çalışırsak: Bir afiş görüyorsunuz, filanca sinemada falanca film oynuyor demek için yapılmış, çıplak bir kadının mahrem yerinde ipe çekilmiş bir kelle. «İffet» ve «hicap» duygularıyla sansür edilmiş. «Açık fikirli» ama ahlâka ve dine de saygılı. Diğer bütün seks filmleri gibi. Vatan'a da saygılı, furya halindeki kahramanlık (!)



hikâyeleriyle, kendisinin çoktan boşladığı fakat kitlelerde karşılık bulacak vatan tutkusu hortlamaları... Bu filmlerin afişleri Viyana Çocuk Korosunun ilanları ile yanyana sergileniyor. Ne demokratlık? En etkin kültür aracı olduğu için sinemayla girdik söze. Afişlerinin de ayrı bir etkinliği sözkonusu. Seksomanyaklığa destek oluşturan karatecilik başka ne tür verilebilir? Ne olursa olsun karşısına alıp seyrettirmek okutmaktan etkindir. Seks ve karateye göre yeterince hareketli olmayan mizaçlar için platonik aşk hikâyeleri, foto-romanlar da hazırdır. Çocuklara dünyayı rangerlerin, polislerin, ajanların erdemleriyle açıklayan yayınlara hergün yenileri eklenmektedir. Gençliğin müzik gereksemelerini karşılayacak modern-pop batakhaneler yeraltından ana caddelere taşmaktadır. Plaklardaki deli saçması bağırtılarla, plak kapları arasındaki uyumlu kompozisyonlara şaşmamak gerekir. Bütün bu tuzaklara uzanamayacak kadar yaşlılar için afyonlama yöntemleriyle, kendi yarattığı pisliği komünizm diye yutturmaya kalkışacak basın-yayın örgütü sürekli kampanya halindedir. İnsanların sınıf yapılarına, toplumsal yaşamalarına uygun «kültür ürünleri» imâlatında burjuvazi, emekçi sınıflarımıza da yağlı müşteri gözüyle bakmaktadır. Emperyalizmin, halkın bilinç kökeninde (halk oluşunda) var olan kültürel potansiyeli eciş bücüş yorumlarla (aranjman) iyice çarpıtmaya yönelik çabası devrimci kültürün temellerini tahrip etme çabasının ta kendisidir. Bu çaba kısa dönemli kâr endişesinin de üzerinde bir anlam taşımaktadır. Kent küçük-burjuvazisini, («modern» adı altında) kozmopolit koşullandırma ile tekelci burjuvazinin güdümüne sokarken, kırsal alanlardaki küçükburjuva yığınları feodal kültürle

birlikte kucaklamaya çalışmaktadır. Bir yandan kapitalist pazardan tüketim yapması için koşullandırırken öte yandan manevi çıkışı da göstermektedir. «Para ver al bu lastiği benim pazarım genişlesin» diyor, sonra da «şu yoldan allaha gidersin» diye ekliyor. İç sayfalarında da Pub Divan, Maxim övgüleriyle. İşte kozmopolitizm buradadır. Ulusal kültürü yoktur burjuvazinin artık. Ulus bütününü kavrayacak yapıda değildir çünkü. Anarşik üretim yapısıyla kendi içinde vuruşmaktayken nerde kalmış bütünsel, türdeş kültür.



Yükselen bir sınıfken burjuvazi, feodalitenin tutulan tiplerinin yerine koyacağı yeni tipi yaratıyordu. Kahraman şövalye yerine, milli kahramanlar; adil kral (prens yada papaz) yerine, eşitlikçi hukuk adamı, vs. Plansız üretim yapısıyla kapitalizmin hammadde kaynaklarını nasıl çarçur ettiğini biliriz. Kültür kaynakları da tükenmiştir şimdilerde. Bir zamanlar vatan-millet-aile-namus-vb. üzerine söyleyecekleri vardı. Büyük devlet adamları, vatan kurtarıcılıkları az çok ikna edici bir sahteliğe sahiptiler. CIA oyunları, Watergate ifşaatları, sek skandalları, vergi kaçakçısı bakanlar, rüşvet alan devlet büyükleri günden güne yaygınlaşıyor. Yaygınlaşması, artması da doğal. Zaten bir ölçüde var olan bütünsellik yitmiştir. Kendini yiyen bir aygıt halindedir bugün burjuva toplumu. Kendinden gelen kendine yönelik saldırıların artmasını bunun için doğallıkla karşılamak gerekir.

Bütün bunlar çöküş belirtileridir. O çökmeden, çökmesi beklenmeden devrimler çökertecektir maddi temellerini ve kültürünü ardından.

KİTAPLAR

• MARKSİST KLASİKLERİ NASIL OKUMALI?

Marksist klasikleri mutlaka okumak gereği, hiç bir sosyalistin yadsımadığı bir gerçek. Ancak, bunun uygulamada da güçlü biçimde kavranıp gerçekleştirildiği pek söylenemez. En azından başlangıç niteliğindeki bazı kitaplar, örneğin Sosyalizmin Alfabesi, ya da Felsefenin Temel İlkeleri gibi kitaplar birkaç yayınevinden üçer beşer baskı yaparken, klasiklerin yeni basımlarının oldukça aralıklı yapılması, sosyalist okur kitlesinin önemli bir kesiminin birkaç giriş kitabıyla yetindiğini göstermekte. Öğretici başlangıç okumaları kuşkusuz çok önemli, ancak bu öğrenme isteğinin «sürekli olarak klasiklere başvurma alışkanlığını» kazanmaya, sürekli derinleşme çabasına yönelmesi şart.

Marksist klasikleri okumanın da bazı sorunları var. En yaygın olan yanlış da, eserleri tamamen yazıldıkları koşullardan soyutlama ve ezberleme biçiminde. Maurice Cornforth'un «Marksist Klasikleri Okuma Kılavuzu» adlı kitabı da bu tür güçlüklerin giderilmesi amacıyla hazırlanmış çok önemli bir çalışma. Kaynaklar marksizm - leninizmin temel meselelerine uygun bir sistematik içinde toplanmakta ve okuyucunun her kitap ya da makale hakkında sahip olması gereken ön bilgiler verilmekte. Cornforth'un kitabı klasiklerin yanında hep elimizin altında bulunması gereken bir başvurma kitabı niteliğinde.

Cornforth'un kitabının ardından, ülkemiz açısından akla gelen ilk sorun, türkçede temel kaynaklar açısından önemli eksikler olduğu. Kapital ve Rusya'da Kapitalizmin Gelişmesi bunlar arasında en acil olanları. Faşist sansür de buna eklenince boşluk daha da büyüyor. Hızla doldurulması gerekli bu boşluğun, vurgun heveslisi kapkaççı yayınevlerinin okuru sömürmesine zaman bırakmadan.

Aziz OKAY

Maurice Cornforth Marksist Klasikleri Okuma Kılavuzu/Çeviren : Ferhat Güner/Sel Yayınları/Şubat 1975.

• BİRİNCİ DOĞU HALKLARI KURULTAYI / BAKÛ 1920

Türkiye'de sosyalist hareketin başlangıcı olarak, 1919'un alınmasında belirli bir ittifak vardır. Hemen ardına raslar I. Doğu Halkları Kurultayı. Sözünü edeceğimiz kitap ta 1 - 8 Eylül 1920'de Bakû'da toplanan kurultayın «stenoyla tutul-

muş tutanaklarını ve bu kurultayla ilgili yerli yabancı ekleri» kapsamaktadır.

Hemen hemen bütün Doğu uluslarından temsilcilerin bulunduğu kurultaya komünist olmayan Doğu'lularla, Doğu'lu olmayan komünistler de katılmıştı. İngiltere, Almanya, Fransa, İtalya ve Avrupa'nın diğer bazı ülkelerinden temsilci sıfatıyla katılanlar arasında Amerikalı John Reed'i özellikle sayabiliriz. Dünyayı Sarsan On Gün'ün yazarını çoğumuz anımsarız. Üçüncü Enternasyonal Yürütme Komitesi adına da Zinovyev, Pavloviç, Stasova, Bela Kun bulunuyorlardı.

Kurultayın bizler açısından en ilginç yanı, Türkiye'nin çok değişik biçimlerde temsil ediliyor oluşudur. «Damad-ı Halife ünvanıyla» Enver Paşa salt Türkiye'nin değil Tunus, Fas, Cezayir gibi İslâm toplumlarının da temsilcisi olduğunu savlıyordu. Yanında eski ittihatçıların polis şefi Azmi ile birlikte... Ankara Hükûmeti İbrahim Tali Bey'i göndermişti, gözlemci sıfatıyla. Mustafa Suphi ve arkadaşları (Ethem Nejad, Tahsin, Salih Zeki, Ahmet Cevat, vd.) Bakû'da kurdukları T.K.P. adına kurultay delegeleriydiler. Enver Paşa'nın öne sürdüğü görüşlere karşı Doğu Halkları Kurultayı Başkanlık Kurulu'nun yanıtsal bildirgesi son derece ilginçtir. Bela Kun tarafından okunan bildirgenin en önemli parçaları: «... Kurultay Türkiye'deki ulusal devrimci hareketin yalnızca yabancı sömürücülere yönelik olduğunu ve bu hareketin işçi ve köylülerin ezilmekten ve sömürülmekten genel anlamıyla kurtulmaları demek olmayacağı gerçeğini de ortaya koyar» (...) «Kurultay, geçmişte bir grup emperyalist gücün çıkarları için Türk işçi ve köylülerini ölüme götüren ve Türkiye'nin çalışan yığınlarını yüksek rütbeli subaylar ve zenginler diktatörlüğü gibi çift taraflı bir tehlikeye sürükleyen bu hareketin önderleri hakkında ihtiyatla söz edilmesi gerekliliğine inanır» olarak tarihe geçmiştir. Üç maddede özetlenen Başkanlık Kurulu görüşleri, Kurtuluş Savaşı konusuna devrimci yaklaşımı göstermesi bakımından kavranması gereken bir belge niteliğini taşımaktadır. Kitapta buna benzer belgeler pek çoktur, zaten bir belgeler bütünüdür kitap. Okunup anlaşılmasında büyük yararlar var.

Taner KUTLAY

* Bakû 1920, Birinci Doğu Halkları Kurultayı. Çev.: A. Alev, Koral Yayınları, Şubat 1975.

• YAKIN ÇAĞLAR TARİHİ

N.V. Yeliseyeva'nın başkanlığı altında bir kurul tarafından kaleme alınan «Yakın Çağlar Tarihi» onyedinci yüzyıl İngiliz burjuva devriminden, 1917 Sovyet devrimine kadar olan tarih sürecini bilimsel bir yaklaşımla incelemektedir.

Toplumsal varlığın toplumsal bilinci oluşturduğu temeli üzerine oturtulan kitapta tarihsel olayların akışı içinde, feodal toplumda burjuvazinin doğuşu ve gelişimi, burjuva toplumunda da proletarya bilincinin doğuşu ve gelişimi diyalektik materyalist bir görüşle ele alınmaktadır. Bu yönteme bağlı olarak burjuva devrimlerini izleyen dönemde iki zıt toplumsal sınıfın, burjuva ve proletarya sınıflarının çelişkisi açısından tarihsel gelişimin incelenmesi «Yakın Çağlar Tarihi» nin temel yapısını oluşturmaktadır. Ayrıca bu sınıfların, sanat ya da diğer yollarla sözcüleri durumuna gelmiş kişilerin de dü-

şünceleri ana çizgileriyle açıklığa kavuşturulmaktadır.

Yazıcı kurul kültürün ve sanatın gelişmesinde halk kitlelerinin rolü üzerinde önemle durmakta ve şunları söylemektedir: «Kültürün gelişimi herşeyden önce halk yığınlarının yaratıcı dehasına bağlıdır. Makine tezgâhlarını işçiler buldular, örneğin Jenny'nin örgü tezgâhı, mekanik dokuma tezgâhları. (......) Halk kitleleri sadece yapılar, makineler yapmaz, sadece yol açmak ve toprağı işlemekle de yetinmez, sanatla da uğraşır. Onların yapıtları, sanat ve edebiyatın tüm gelişimlerinin temelinde yer alır. (......) Büyük besteci Beethoven her zaman halk şarkılarından esinlenmiştir, Chopin Polonya köylülerinin dans ve şarkılarından yararlanmıştır.»

Yapıtın son bölümlerinden birinde de emperyalizm konusu gelişimi ve etkileriyle ele alınmaktadır.

«Yakın Çağlar Tarihi», toplum tarihinin toplumsal üretimin zorunlu gelişmesinden, bir alt üretim biçiminin daha yüksek bir üretim biçimine zorunlu olarak yerini bırakması sürecinden başka bir şey olmadığı gerçeğinin ışığında 270 yıllık bir tarih gelişimini incelemektedir.

Hüseyin APAYDIN

* Yakın Çağlar Tarihi / Konuk Yayınları 1975.

- **EKONOMİ POLİTİK EL KİTABI**

Fransız iktisatçısı Jesus Ibarrola'nın «işçiler için» hazırladığı **Ekonomi Politik El Kitabı** ikinci baskısını yaptı. Kitabın arkasında, **Yabancılaşma ve Hümanizm** başlıklı bir ek bölüm yer almakta.

Yazar, kısa bir girişten sonra ekonomi politiğin konusunu, alanını açıklamaya girişiyor. Bazı burjuva iktisatçılarının bu konuda öne sürdükleri görüşlere karşı çıkarak, Marksist tanımlamayı getiriyor. Yazarın sözleriyle, «... ekonomi politik, şeylerin (malların) yönetimini değil, **insanların insanlarla olan ilişkilerini** inceler. Ve bu ilişkileri, üretimle ve üretilen şeylerin üleşimiyle bağlılıkları halinde inceler.» Ayrıca, ekonomi politik «**tarihsel** bir bilimdir» de.

Ekonomi Politik El Kitabı'nın ikinci bölümünde dokuz sayfayla, «maddi hayatın üretimi»yle ilgili temel kavramlar —çalışma, üretim araçları, üretim güçleri, üretim ilişkileri— üzerinde duruluyor. Üretim güçleri ve üretim ilişkilerinin birlikte, üretim biçimini oluşturduklarına parmak basıldıktan sonra, bu kez daha geniş bir tanımla ekonomi politiğin konusuna dönülüyor: «Ekonomi politik, çeşitli üretim biçimlerini düzenleyip yöneten kanunları incelemekle uğraşır.»

Ekonomi politik bir bilim olduğuna göre, diğer bilimler arasındaki konumu nedir? İşte, üçüncü bölümde ele alınan sorun bu. «Doğa Bilimleri», Tarih, Coğrafya ve Teknoloji'yle ilişkilerinin önemi ve aralarındaki ayırdedici nitelikler kısaca anlatılıyor. Marksizm bu bilimleri hangi gözle görmektedir. Ancak, burada Ibarrola'nın, Sovyet Bilimler Akademisi Üyesi, iktisatçı K. Ostrovitianov'dan sık sık alıntılar yaparak, genellikle görüşlerini ona dayandırdığı söylenebilir.

Ekonomi politik'in ilgilendiği, toplumların ekonomik gelişme yasalarının özellikleri nelerdir? Nesnel ekonomik yasa nedir? Bunlar dördüncü bölümde uzun uzadıya anlatılıyor.

Kitabın vargılamasında, ekonomi politiğin bir sınıf bilimi olduğu, yani sınıflarüstü bir ekonomi politik olamayacağı, her sınıfın «çıkarlarını yansıtan çeşitli ekonomi politikler» in varlığı bir daha belirtiliyor. Burada, burjuva, proletarya ve küçük burjuva sınıflarının birbirleriyle çelişen, aynı dünya görüşlerini yansıtan üç ana ekonomi politik görüşü eleştiriliyor. Ve proletarya ekonomi politiğinin tek nesnel tutuma sahip olduğu yargısına varılıyor.

İkinci kitapta, gerek Avrupa'da, gerekse Türkiye'de son zamanlarda çeşitli tartışmalara yol açan yabancılaşma ve hümanizm sorunları üzerinde duruluyor. Yabancılaşma, emek - değer teorisi, fetişizm kavramlarıyla yola çıkan yazar, Marx'ın, «El Yazmaları»ndan «Alman İdeolojisi» ne, oradan «Kapital»e varışını özetliyor. «Yabancılaşmış çalışma kuramı» na karşı çıkışında, şu karakteristik cümle yer alıyor: «... Kapitalizm, çalışma «yabancılaşmış» olduğu için değil, tersine, bu üretim biçimi, üretim güçlerindeki devrimci gelişmelere katkıda bulunduktan sonra, artık bu güçlerin gelişmesine bir fren, ciddi bir engel olduğu için, dahası, zenginlikleri ve insanları tahrip eden bir faktör durumuna geldiği için ortadan kalkacaktır.»

Erdal ALOVA

- Ekonomi Politik El Kitabı, Yabancılaşma ve Hümanizm/Jesus İbarrola/Çev: Kenan Somer/ Ser Yayınları, Aralık 1974

- **BARBİANA ÖĞRENCİLERİNDEN MEKTUP**

İnsanlar vardır... horlanmanın, sömürünün, haksızlığın tüm yaşantılarını kapladığı. İşte bu insanlar en yalın, en güzel, ve en doğru biçimde gerçekleştirirler yok etmeyi ezilmişliği, sömürülmüşlüğü. Ve tazeyse eğer yürekleri, beyinleri, bilirler başkaldırmanın en güzel, en yalın ve en etkin biçimini.

Taptaze insanlar var Barbiana'da.

Barbiana bir köy Kuzey İtalya ovalarında.

Bu insanlar sesleniyorlar, dövüşçü sesleriyle. Üstelik sesleri de güzel.

ÖNSÖZ: «Bu kitap öğretmenlerden çok ana babalara ithaf edilmiştir ve örgütlenmeleri için bir çağırıdır.»

ARKA KAPAK: «İtalya'nın küçük bir köyü olan Barbiana'da Milli Eğitim'e bağlı olmayan bir okulun sekiz öğrencisi tarafından yazılan bu kitap, eleyici orta öğretimin başarılı bir eleştirisidir.»

BARBİANA öğrencileri ve öğretmenleri şöyle diyor: «Bir kitabın ya da bir cümlenin değerlendirilmesinde tek ölçü gerçeğe yakınlık derecesidir... Yazmak, üstün zekâya ya da yeteneğe değil, kafayı zorlamakta tembellik etmeyip her an gerçeğe biraz daha yaklaşma inadını göstermeye bağlıdır. Bunun içindir ki işçi sınıfının burjuvaziden çok daha iyi şeyler yazacağına inanıyoruz.»

Ve sürdürüyorlar sabık öğretmenlerine eleştirilerini:

«**SİZİ** anlamaya çalışıyorum. Öylesine saygıdeğer görünüyorsunuz ki. Hiç bir vahşi yanınız, NAZİ vahşetine benzer hiç bir yanınız yok, ama sabun sandıklarını sayan namuslu, itaatkâr vatandaş gibisiniz. Saydığı sandıklarda bir yanlış yaparsa vicdan azabı çekecektir. fakat sandık içindeki sabunun insan etinden yapılıp yapıl-

madığı sorusu zihnini meşgul etmemektedir.»

«ZENGİN çocukları da yöneticilik söz konusu olduğu sürece işçi partilerine burun kıvırmıyorlar. Ayrıca yoksullarla (beraber olmak) da çok hoş bir şey!.. Affedersiniz yanlış söyledik. Aslında «beraber» değil, (yoksulların başında) olmak çok hoş bir şeydir!.»

AMERİKA'da Asya'da, Latin Amerika'da, Güney'de, dağlarda tarlalardan büyük şehirlere kadar her yerde eşitliği bekleyen milyonlarca çocuk vardır. Benim gibi çekingen, ürkek, Sandro gibi aptal, Gianni gibi dikkatsiz. Dünyanın en güzel çocukları eşitlik bekliyor.

Yukarıdaki satırlar sekiz taptaze insan tarafından yazılmış yüz sayfalık bir mektuptan bir kaç alıntı. Kişiye yaşadığını hatırlatan, insanlık onuruyla karşı durmanın erdemini haykıran bir mektup. Yaşama tutkusuyla bilenmiş bir çakı gibi küçücük, keskin ve pırıl pırıl.

Tayfur URGAY

* Barbiana Öğrencilerinden Mektup. Gözlem Yayınları. İkinci baskı 1975.

• ÇEKÇEK

Duruluğuyla, akılcı sadeliği, içtenliği, gösterişsiz ve evrensel duyarlığıyla insanı düşündüren, coşturan bir roman... Bu roman, yakın, açık yürekli bir dost kadar sevilebilir.

Yerel bir tiple evrensel boyutlara açılan bir yapıt önemli, kalıcı bir yapıttır. Çekçek bunu bir kez daha kanıtlıyor.

Çinli yazar Lao Şe idealist beğeni ve ölçülere her yönüyle karşı çıktığını gösteren, gerçeği saptırmaktan, soyutlamaktan ve abartmaktan kaçınan bir yazar. Gerçeği yansıtmakla yetinmiyor; okuru sergilenen gerçeklikle birlikte düşünmeğe, yorum yapmaya ve bir soruya karşılık aramaya yöneltiyor. Yazarın baştan sona her yönüyle irdelediği, insanî ayrıntılarıyla araştırdığı soru şu: Bütün kurumları ve bütün ilişkileri eskimiş, yozlaşmış bir toplumda, bireysel çaba, bireysel dürüstlük ve iyiniyet insanı kurtarabilir mi? Yanıtı yazarla birlikte veriyoruz: Hayır.

Çekçek'in kişisi, köyden şehire göçetmiş, doğadan gelen temizliği, saflığı içinde kendi kollarına, bedenine ve emeğine güvenerek yaşama savaşına giren bir lumpen. Sağlıklı, kendi halinde, dürüst ve tutkulu. Tutkusu: kendini geçindirecek, yaşatacak küçük bir üretim aracına, bir çekçeke kavuşmak. Bu tutkuyla ve bu temiz yürekle başarıya ulaşacağına inançlı. Çalışkanlığından başka hiç bir güvencesi, hiç bir desteği yok.

Bir parça bütünden ne kadar ayrı olmayı başarabilir?

Sonunda, kokuşmuş bütün, çekçekçiyi, sevimli ve yalnız Siangçe'yi zorla katıyor kendine. Payına düşen, mutsuzluk acı ve bir gerçeğin kavranışı oluyor: İnsan tek başına başarıya ulaşamaz.

Roman, devrim öncesi Çin halkının beyleriyle yoksul, örgütsüz ve mistik avuntularıyla yaşamaya çabalayan lumpenlerini de anlatıyor.

Bu roman bireysel kurtuluşun, örgütsüz emeğin çıkmazını gösterirken toplumsal kurtuluşa inanmanın tek kurtuluş yolu olması gerektiğini de önermiş oluyor.

Sirkeci'de, Eminönü'nde sırtında akıl almıyacak kadar ağır yüklerle dolaşan hamallardan biri de Siangçe olabilir. Al yanaklı, temiz

yürekli, çalışkan ne çok Siangçe var! Bu düzende hangisi kurtulabiliyor?

Aysel ÖZAKIN

* Çekçek / Lao Şe / Konuk Yayınları, Ocak 1975.

• GÖLGELER ORDUSU

Yıllar önce bir dost «Gölgeler Ordusu» diye bir kitaptan sözetmişti. Kitabın içeriğini de, «Fransız ordusu faşizme teslim oldu ama, Gölgeler Ordusu var, o direniyor hâlâ» gibi çarpıcı bir özle anlatıvermişti. O sıralar aradım bulamadım bu kitabı. Belleğim beni yanıltmıyorsa, ilk çevirisini Mansur Tekin yapmış. Sabahattin Ali'nin «Böbrek» hikâyesinin kahramanı Mansur Tekin. Bunları da o dost söylemişti bana. Bilim Ve Sosyalizm Yayınları arasında «Gölgeler Ordusu»-nu görünce sevindim. Hemen alıp soluksuz okuyup bitirdim.

Kimi kitaplar vardır faşizmi, faşizme karşı direnişi, faşizmin işkencelerini anlatır. Genel olarak olumlu iyi kitaplardır. Ama insanı bir yerde korkutur, terörize eder. Bu kitabı okurken böyle duygulara kapılmıyor insan. Tersine, devrimci, bilinçli, dayanan, direnen militan kişinin yanında, sıradan insanların faşizmin kötülüklerine karşı tüm tehlikeleri göze alarak savaşta yerlerini almaları, insan onurunu ayakta tutmaları coşturuyor insanı, umutlandırıyor. Tırnak sökmeler, kızgın iğneler, güneşsiz zindanlar, zincirler yani faşizmin bütün takım taklavatı insan kalbinin karşısında âciz kalıyor. «Kâğıdı bulan ölümü göze alıyor» Paul Eluard'ın, Gabriel Peri'nin, daha nice yiğit Fransız direnişçilerinin Fransa'sında, gizli matbaalarda, izbelerde direnişin gazeteleri basılıp dağıtılıyor.

Ülkemizde kimi kitapların garip bir kaderi oldu. Örneğin «Haydari Kampı» yıllar önce yayınlandı da, nice sonra kimi insanlarımızın gündemine gelebildi. Bugün geniş bir ilgiyle okunan «Dar Ağacından Notlar» da yıllar önce yayınlansaydı, aynı duruma uğrardı sanırım. Daha önce yaşanmıyan, kendimizi bulmadığımız şeyler pek sarsıcı, çekici gelmiyor sanırım.

Kimdir? Kimlerdir Gölgeler Ordusu?... Başta sosyalist militanlar, işçiler, aydınlar, dağda bir kaçağa yol gösteren çoban, amatör radyo teknisyenleri, çelimsiz gencecik kızlar. Kısaca Alman faşizmine satılmıyan tüm yurtsever Fransızlar. Kitabın yazarı, Gerbier'in ağzından şöyle anlatıyor bu insanları: «Bu insanlar, isteselerdi kendi köşelerinde rahat rahat oturabilirlerdi. Hiç bir şey onları eyleme zorlamıyordu. Usluluk, sağduyu onlara Alman süngülerinin gölgesinde yiyip içip uyumayı, işlerinde yarar sağlamayı sürdürmelerini, öğütlüyordu. Özdeksel yararlar ve kısır sevecenliğin olanakları böylece sağlanmış oluyordu onlara. Vicdanlarını susturup uyutmak için Vichy moruğunun hayır dualarına da sahiptiler. Gerçekten özgür ruhlarından başka hiç bir şey onları savaşa zorlamıyordu.

Temerküz kampında veremli Legrain kendi yarattığı tek bir kaçma kurtulma fırsatını, bir gün kendi koğuşuna getirilen, kimliği bilinmiyen bir devrimci militana buyur eder. Ustelik aynı anda kendi de kaçabilir. Ama o arkadaşının başarısı uğruna içerde kalır, feda eder kendini. Çünkü kaçacak olan, dışarda, direnişte kendinden çok daha önemlidir. Gölgeler Ordusunda böyle bir paragrafa sığdırılıvermiş,

çağımız insanının, çağdaş, alçakgönüllü daha nice destanı var.

Metin DEMİRTAŞ

* Gölgeler Ordusu / Bilim ve Sosyalizm Yayınları / Aralık 1974.

• DÜNYADAN BİR ATLI GEÇTİ

Bekir Yıldız'ın yeni kitabında, önceki kitaplarından bambaşka bir görünüş var. Belki daha önceki kitaplarında belli bir konu ağırlık kazanıyor; bu, ya güneydoğu, ya Almanya'daki işçiler, ya da günlük olaylar oluyordu. Bu kitapta belli bir konu ağırlığı göremiyoruz. Almanya'daki işçilerimiz, güneydoğu, yaşadığımız son olaylardan ve açık faşist dönemden kesitler var bu kitapta.

Son zamanlarda etken olan bir şey var edebiyatımızda, daha doğrusu genel bir tartışma; «Türkiye kapitalist aşamada ilerlemektedir. Verilen eserler de bu yönde olmalıdır. Artık köy edebiyatı eskimiştir.» Belki bir yerde doğru olan bu yanıt, çok yanlılıktan uzaktır. Köy edebiyatı eskimiştir kesin yargısına varanlar, bu kitapta sorunların nasıl ele alındığını, güncele nasıl oturtulduğunu ve belli çelişkilerin hâlâ var olduğunu göreceklerdir. Bu çelişkilerin, çözülüşe uygun biçimde verilmesidir önemli olan.

Günümüzde kırsal bölgeden şehire göç, göçenlerin düzene yabancılaşması, köyleriyle ilişkileri, gittikçe proleterleşme, kapitalist - işçi, makinalaşma - işçi v.s. incelenmeli ve üzerine gerçekçi yapıtlar verilmelidir. —ki verilmektedir— Bunun yanında köysel sorunlar da önemlidir ülkemizde. Köydeki çelişkiler; —ağırlıkta olmasa bile— atılamıyan feodal unsurlar, ağa - maraba, toprak - köylü, topraksız köylülerin sorunları, ağalık kurumu ve onun sarsılması, oba yasaları ve bunlara karşı gelme, şeyhlik - köylü, din - köylü v.s. ilişkileri günceldir ve bütün gerçekliğiyle karşımızdadır hâlâ. Bunlar bütün yalınlığıyla yansıtılmalıdır okuyucuya.

«Dünyadan Bir Atlı Geçti»deki öyküler konularına göre şöyle ayrılabilir :

1 — İşçi ve kapitalist üretim ilişkilerinin ele alındığı öyküler: «Duvardaki Güneş», «Hacer Nine», «Bir Günün Ölüleri»
2 — Töresel sorunlarla ilgili olanlar: «Bir Nazlı Vardı», «Güllüşan»
3 — Yaşanan son yıllardan kesitlerin yer aldığı öyküler: «Dünyadan Bir Atlı Geçti», «Bir Yeryüzü Parçası», «Ateeş» ve «Dilsizin Anlatamadıkları»

Yöresel dilin de pek ağırlık kazanmadığını görüyoruz bu kitapta. Birçok olumsuzlukları getirmekle birlikte yöresel dili en başarılı şekilde kullanan yazarlarımızdandır Bekir Yıldız. Bu kitabında buna ağırlık vermemesi, öykülerin anlaşılırlığını daha da arttırmış, öyküleri daha olumlu kılmıştır.

Hem dilindeki özelliklerden, hem de içerikten ötürü değişik bir görünümü var bu kitabın. Konuların çekiciliği Yıldız'ın usta anlatımıyla birleşince kitap zevkle okunuyor.

Uğur GÖNÜL

* Dünyadan Bir Atlı Geçti / Bekir Yıldız / Cem Yayınevi / Şubat 1975.

• DÜNYADAN BİR ATLI GEÇTİ

üzerine bir okur mektubundan:

«Bir okuyucu olarak kutlarım Bekir Yıldızı. Anlatmak istediğini bir çırpıda anlatan Yıldız «Dünyadan Bir Atlı Geçti» yapıtıyla Türk edebiyatına eşsiz bir anıt bırakıyor.

Bu yapıtında değişik bir anlatımla çıkıyor okurun karşısına Yıldız. Öykülerin içerdiği konular ve anlatım öylesine birbirine kenetlenmiş ki; okur öfkeden, acışmadan, sevgiden oluşan bir ırmağın içinde ulaşıyor denize.

Baykurt edebiyatımıza «Irazca Ana»yı armağan etmişti, Yıldız'ın da armağanı «Hacer Nine». Bir ailenin ev içi huzursuzluklarının altında yatan ekonomik sorunların çözümlenemeyişi sahipsiz bırakıyor Hacer Nine'yi. Oğulunu kendisine düşman yapan acaba gelini midir? Sırf gelininin mızmızlığı mıdır, bu olayların nedeni? Bu soruların yanıtını okurlarına açık açık sunuyor Yıldız.

Aydın çevreye yönelen «Balyoz» hareketinin salt aydın çevrede huzursuzluk ve korku yarattığına değinen birçok yapıtın tersine, Yıldız aydınların halktan soyutlanamayacağını kesinkes ortaya koyuyor.

Örflerin, törelerin ağır baskısı altında, Yıldız'ın kahramanları ölüme korkusuzca gönül esenliği içinde gidiyor. Buna «Bir Yeryüzü Parçası» örnek verilebilir. Oğlunun her şeyi bilen güzel başını çizmelere ezdirmemek için ölüme gülümseyerek göğüs geren anayı unutmamak gerek. «Bir Günün Ölüleri»nde anlatılmak istenen yine bir başka. Mavi tulumluların öyküsü bu. Direnişlerinin, inanmışlıklarının, güçlerinin varlığından korkanların sahipsiz bırakmak istedikleri bir günün ölüleri. «Dilsizin Anlatamadıkları»nı okurken Yıldız'ın dilsiz olduğuna inanasım geldi. Başarılı bir gözlemden sonra anlatılan bu öykü çok çok değişik. Öldürülen üç kişinin yaş toplamı, ölmemesi için uğraşılan bir kişininki kadar değil. O dilsiz bir gün dillenecektir elbet. Anlatacaktır tüm bildiklerini. Yazarın dokuz öyküsünü içeren bu yapıtın herkesçe okunması bir okur dileğidir.

Mehmet SAYGI

Davutkadı / Bursa

GÖSTERİLER

«FERHAD İLE ŞİRİN» VE ANADOLU ÇOCUK OYUNLARI KOLU İLE BİR KONUŞMA

Militan'ın ilk sayısında, Üsküdar şehir tiyatrosunda sahnelenen (ve hâlâ sürmekte olan) bir çocuk oyunundan, MOR GEZEGEN'den övgüyle söz etmiştik. Oyunlarını Üsküdar 3. Selim İlkokulu salonunda hazırlayan ve her yönüyle çok değerli, seçkin bir amatör tiyatro çalışması örneği sunan genç grup, «Anadolu Çocuk Oyunları Kolu», bu kez bir büyük oyunuyla, «Ferhad ile Şirin» uygulamasıyla çıkıyor seyirci karşısına. Tiyatro, hele devrimci tiyatro adına yüzeysel anlayışlar ve kötü örneklerle karşılaştığımız bir dönemde, (içlerinde henüz ortaokul çağını sürenlerin bile bulunduğu) çok genç bir tiyatro topluluğunun; bir ilkokul salonunun kısıtlı koşullarında, Üsküdarlı seyircilere; sanatın tüm kurallarına saygıyla, ölçü ve disiplin içinde ilettikleri bir oyunu seyretmek gerçekten heyecanlandırıcı oluyor. Oyunda ilk göze çarpan, grup çalışmasının gerektirdiği disiplin ve ölçünün uygulanışı, tek tek bütün rollerin vurgulanarak her birinin ayrı bir önem ve değer kazanışı; böylece ortak bir ürün yaratılmış oluşudur. Genç topluluk, şamataya, gösterişe kaçmadan, duygulandırıcı bir ağırbaşlılıkla, bilinçle yaratıyor ortak ürününü. Seyirciyle sıcak, içten bir bağ kuruyor. Ve ona ustaca, dostça iletiyor mesajını. Bu başarının sırrı, sanat diliyle konuşmanın öneminin kavranmış oluşudur. Tiyatro yoluyla iletilecek olan bir mesaj, tiyatro diliyle iletilmelidir. «Anadolu Çocuk Oyunları Kolu» başarmış bunu. Sahnelerin birbirini izleyişi, toplu hareketler, tavırlar, dekorlar, kucaklaşmalar, jestler; her şey, ustaca, ölçülü bir çalışmayı yansıtıyor. Seçilen türkülerin güzelliği, söylenişteki sadelik,



halk danslarının oynanışındaki ustalık; ve bütün bunların kullanılışında denge ölçüsünün gözetilmiş oluşu, birçok tiyatro topluluğunda rasladığımız tekrarlama hastalığından kaçınılmış oluşu; bütün bunlar ayrı ayrı övgüye değer. Oyunun yazarı Ümit Denizer'i, yönetmen Turgut Denizer'i, halk oyunlarını uygulayan Semra Özdamar'ı, dekor - giysi, ışık ve müzik yönetmenlerini ve tek tek bütün oyuncu arkadaşları gerçek bir içtenlikle kutluyoruz. «Ferhat ile Şirin», şu sırada Üsküdar, Tunus Bağı Dura-

ğı, Üçüncü Selim İlkokulu salonunda gösterilmektedir.

Gösterilerin, Şehir Tiyatrosuyla yardımlaşarak, yakında, Zeytinburnu'nda sürdürüleceğini öğrendik. Tiyatroyla ilgilenen herkese «Ferhat ile Şirin»i görmelerini salık veriyoruz. Aşağıda, «Anadolu Çocuk Oyunları Kolu» ile yaptığımız konuşma yer alıyor :

MİLİTAN — Çocuk tiyatrosu konusunda görüşleriniz nelerdir? Anadolu Çocuk Oyunları Kolu'nun kuruluşunu anlatır mısınız?

A.Ç.O.K. — Geleceğin iyi seyircisini hazırlamak ve şimdiye kadar yapılan çocuk tiyatrolarının kötü etkilerini kırmak için uğraşıyoruz. Çocuk tiyatrosunu rüyalardan, masallardan, bulutlardan kurtarmak istiyoruz.

Anadolu Çocuk Oyunları Kolu: Seyircisine güzelliğin, iyiliğin, aklın, eşitliğin, özgürlüğün varolduğu bir dünya için yol göstermek ister. Çocuk yüreğini sevinçle, umutla beslemek ister. Doğanın, insanın ve kaderin değişiminin, insanın elinde olduğunu öğretmek ister. A.Ç.O.K. dünyanın geleceğini kökünden ele alacak, onu değişimlere zorlıyacak, çalışkan, insansever, devrimci kuşakların yetişmesine tiyatroyu araç olarak kullanarak yardım edecektir. Bu genel amaçlarla, 1973 yazında oluştu A.Ç.O.K. Onüç kişiyle çalışmaya başladı. Bugün kırk kişilik bir kadroya ulaştı. Geçimini tiyatrodan sağlamayan kırk amatör genç kişi... Bugüne değin iki oyun sunabildi küçük seyircilerine MUTLULUKLAR ÜLKESİ ve MOR GEZEGEN...

MİLİTAN — «Mor Gezegen»in seyirciyle ilişkisinden çıkardığınız sonuçlar?

A.Ç.O.K. — Bu soruyu, seyirciyle yaptığımız iki örnek anketle yanıtlıyalım :

1) MUHSİN UĞURLU / Mustafa Noyan ilkokulu / 4A / Babası emekli memur.
   Mor Gezegen'de sevdikleri: Açlar / Makinalar / Hıdır usta.
   Sevmedikleri: Amerikalı kaptan / İngiliz / Gezegeni paylaşmaları.
   Kaç günde bir tiyatro görmek istersiniz: Ayda bir.
   Tiyatro nedir: Yoksulları ezmemek, yardım etmeleri göstermelidir.

2) HALİME ŞEKEROĞLU / Mustafa Noyan ilkokulu / 5E / Babası hamal.
   Mor Gezegen'de sevdikleri: Hastalık, savaş, açlar.
   Sevmedikleri: Hepsi güzeldi.
   Kaç günde tiyatro görmek ister: Haftada bir günde.

Tiyatro nedir: Eğlence ve bilgi.

MİLİTAN — «Ferhad ile Şirin» oyunuyla getirmek istediğiniz mesaj nedir? Bu oyunun sahneye uygulanışında kaynaklandığınız yöntem ve biçimler?

A.Ç.O.K. — «Ferhad ile Şirin» grubumuzun ilk büyük oyun denemesidir. Büyüklere tiyatro yaparken adımızı «Anadolu Oyun Kolu» olarak kullanıyoruz. Şimdiki planlarımıza göre her yıl bir büyük oyunu var repertuarımızda... «Ferhad ile Şirin» konusundaki sorunuza, program dergimizdeki yazıyla karşılık verelim:

ÖZÜ AÇISINDAN: Ferhad ile Şirin, bir köylü hareketidir. Bu topraklara adını vermiş insanlardan bir bölüğünün halk oluşunun öyküsüdür. Bütünleşmenin, direncin, umudun öyküsüdür. İnsanın doğa ile mücadelesini, insanın kendi doğasının yozlaşan ilişkileriyle mücadelesini anlatır. Küçük bir sevda olgusunu bile toplumsal koşulların belirlediğini vurgular.



BİÇİMİ AÇISINDAN: Ferhad ile Şirin, bir seyirlik destandır. Sahne üzerinde kullandığımız göstermeci anlatım araçlarına «Epik» demek yerine «Seyirlik» demeyi yeğ tutuyoruz. Türküyü, halk oyununu, dekoru, giysiyi: Seyredeni, oyunun büyüsünden koparmak için kullanıyoruz. Çağrışımlarla çağdaş boyutlara ulaşmak için, yadırgatmalar uyguluyoruz. Didaktik olmadan, konferans vermeden, seyircimizle birlikte ulaşıyoruz toplumsal birikime...

MİLİTAN — Oyunlarınızı belli bir ad altında toplamak olanaklı mı? Örneğin: Ajitasyon, propaganda, işçi tiyatrosu gibi?

A.Ç.O.K. — Anadolu Oyun Kolu'nun bu aşamasında oyunlarımızı katı bir ad altında sunmak istemiyoruz. Sorunuzda saydığınız nitelikleri, YER, ZAMAN, SEYİRCİ belirliyecektir. (Grubun iç dinamiği de bu koşullara göre değişecek ve gelişecektir. Buna «seyirciyle birlikte eğitim» diyoruz.)

MİLİTAN — Oyunlarınızı daha çok hangi sınıftan seyirciye sunmak istersiniz? Bunu gerçekleştirebilmek için, sizce neler yapılmalıdır?

A.Ç.O.K. — Oyunlarımızı kent emekçilerine sunmayı yeğledik: İşçiye - memura - şoföre - küçük esnafa... Saydığımız nitelikleri taşıyan yerleşme bölgelerini, oyun yeri olarak seçiyoruz. Bilet fiatlarını, ekonomik güçlük olmaktan çıkarıyoruz.

MİLİTAN — Amatör tiyatro topluluklarının yaygınlaşması yönünde sizce neler yapılmalıdır?

A.Ç.O.K. — Devrimci amatör tiyatroların yaygınlaşması için güç birliği öneriyoruz. Bu güç birliği profesyonel tiyatrolar tarafından da desteklenmelidir. Alışılmış bir öneri oldu bu aslında. Birçok kez, birçok kimse tarafından önerildi, hiç bir sonuç da vermedi. Bizim güç birliğinden anladıklarımızı şöyle sıralıyabiliriz :

1) Prova ve oyun yeri
2) Teknik araç ve gereçler
3) Ekonomik destek
4) Oyuncu, yönetmen, dekorcu yardımlaşması...

• ZAVALLILAR

Senaryo : Yılmaz Güney
Reji : Yılmaz Güney / Atıf Yılmaz

Geçtiğimiz günlerde Yılmaz Güney'in yönetmenlik imzasını tümüne atamadığı filmini gördük.

Eleştiriye girmenin en sağlıklı yolu, filmin özünü ele alıp, bütünü oluşturan öykülerin niteliği üzerinde durmak olacak. Abu-Arap Dayı-Hacı filmin belli başlı kahramanları. Bu kahramanların hayatta özdeşlerini bulmak öykülerin gerçekleri konusunda olumlu yargıya varmamızda önemli bir adım attırıyor, bu da öykülerin basit melodram ögelerinden oluşmadığını belirliyor. Üç hapisane arkadaşı egemen sınıfların baskısı altında kendi sınıfsal köklerinden kopmuş 20. yüzyılın kahramanlarıdırlar. Lumpendirler. İstanbul gibi teknoloji, zenginlik, kozmopolitlik ve yozlaşmanın, daha genellersek çarpık ka-

pitalist ilişkilerin yoğun olduğu bir kentte, bu tipleri her an görebiliriz. Filmin getirdiği, her zaman «kader kurbanı» diye tek tek acınan bireylerin hiç de öyle değil büyük bir «zavallılar kitlesi» olduklarıdır. Yönetmenlerin Türk filmlerinde bugüne dek ele alınan basit melodram ögelerinden uzak durmaları, şematizmden de ne denli uzak olduklarını gösterir. Yılmaz Güney ve Atıf Yılmaz filmin bütünlüğünü sağlarken ellerinde olmayan aksaklıklar, araya giren zaman boşlukları yüzünden oldukça zorlanmışlar. Tipleri aktarırken yönetmenler, hem «obje»yi kendine çok benzeyen diğerleri arasından seçtiriyor, hem de içinde bulunduğu kalabalığı korkmadan kahramanda genelleştirebiliyorlar. Abu-Arap Dayı-Hacı'nın öyküleri anlatılmaya başlanmadan önce, aktarmaya Abu'nun çocukluğunu araç olarak kullanmakla, hemen hemen aynı yazgıyı paylaşan çocukları ele almakla başlıyorlar. Mahpusluk sonrasını küçük mizansenlerle birbirine bağlanan üç öyküyle sunuyorlar. Ancak bu bağlanış biçimde değilse de öz'de yani öyküyü oluşturan neden'de beliriyor. Düzenin üç kurbanının kısa süren yaşama uğraşındaki ortaklıklarının, egemen sınıfların bu ortaklığa karşı gelmesiyle ayrıldığını görüyoruz. Sırtlarında aynı yük vardır, ancak zavallı kaldıkları sürece birlikte omuzlarından atamayacaklardır aynı yükü.

Zavallılar'da sinema dilinin başarıya ulaştığı yerlerden birkaç örnek : Sırf Mart ayını da hapiste geçirmek için girişilen bir baklava kaçırma... Tophane'de bir liralık sabahçı kahveleri... Gecekondu mahallesindeki panayır ve Abu'nun



gençliği... Tütün fabrikasında çalışan kızın yozlaştırılmış tavırları, bir otomobile tav olmasına karşın yine de Abu'ya sıcak ilgisi... İstanbul'da sabahın doğuşunun «yedi tepenin ardından» değil de, Sirkeci'nin, Tophane'nin arka sokaklarından başladığı ve yine sabah olurken Yedikule surlarında zavallılığın en ucunda yer alanların durumları... Ve filmin son sahnesi : Özellikle bu sahne, bildiriyi yükleniyor. Çünkü o ana kadar önüne atılan izmarite fit olacak kadar zavallılığı kabul eden Abu'nun sonunda korkuyla, kaçışla karışık isyanını görüyoruz.

Yılmaz Güney'in son yapıtları için söylenecek bir şey daha var : Birçok eleştiride görüldüğü gibi yapıtlar üstüne uzun uzadıya entellektüel tartışmalar yapılabilir, bu tartışmaların boyutları biçimselden ideolojik alana dek değişebilir, ancak eğer yönetmen işin başında filmin gerçek seyircisinden görmeyi amaçladığı tepkiyi görüyorsa, film gerçek seyircisiyle dertleşebiliyorsa, «vay be!» dedirtiyorsa ona, orada biraz durmak gerekir ve filmin işlevine bu açıdan da bakmak gerekir.

Emre SENAN

SERGİLER

• GEÇEN AYIN SERGİLERİNDEN KALAN

Geçtiğimiz ay Taksim Sanat Galerisi'nde Necdet Kalay, Muammer Durmuş ve Işıl Örün'ün yapıtlarını izledik.

Necdet Kalay büyük bir renk ustası olduğunu hemen hemen ortaya koyuyor. Geniş parçalar halinde birbirine kaynayan, aralarından fırlayan ayrıntılar Kalay'ın resimlerinde diğer ressamlarımızda ender rastlanan bir devingenlik görüyoruz. Kalay bu devingenliği bu uyumlu renk cümbüşünü Köy, Bozkır, Göçebeler ve Balıkçı çevrelerini resimlemekte, konuların oturduğu doğal örtüye aynı canlılıkla sadık kalarak kullanmış. Necdet Kalay'ın resimlerinde, karamsarlığın bir kenara itildiğini görüyoruz.

Aynı salonda Işıl Örün'ün gravürleri, tabloları ve desenleri var. Genellikle durgun, mistik, önemsiz işlerle bile uğraşmayan kadınlar görüyoruz. Sanırız Işıl Örün kadınlarımızı biraz yanlış tanıyor. Ancak, sanatçının «Türkiye 70» adlı yapıtı oldukça ilginç.

Harbiye Şehir Tiyatrosu sergi salonunda Türkân Erdoğan'ın yağlı boya tabloları ve Ali Platin'in karikatürlerini gördük. Türkân Erdoğan büyük bir olasılıkla «naif». Ancak, «işte naif, akademizmden uzaktır» diye hemen sahiplenmenin yanlış olduğunu bize kendisi kanıtlıyor; resimlerinin altına astığı şiirlerinde. Ressamın üslûbu üzerine tartışmak ise yersiz.

Ali Platin barışçı, anti-militarist, silâhlanmayı kınayan, ölümle alay eden ilginç karikatürlerini sergilemiş.

Bu ayın en ilginç sergisi kanımızca Taksim Sanat Galerisi'nde açılan Muammer Durmuş'un sergisi.

Durmuş, tek renkli gravürlerini ve desenlerini sergilemiş. Çok titiz bir çalışmanın ürünleri bunlar. Günümüzde birçok aydının içinde bulunduğu kararsız bir bekleyiş var yapıtlarda; ancak bu durgunluğun içinden sık sık kitlelerin heyecanla parladığını görüyoruz. Yapıtlardaki önemli nokta: yalnız «aydının karanlık iç dünyası» değil, devingen somut çevresi ve bu çevrenin etkisi işlenmiş. Bizce bu ayın en önemli sergilerinden.

Emre SENAN

OLAYLAR / GÖRÜŞLER / HABERLER

• BASKILAR DEVAM EDİYOR

TÖB-DER Adana Şubesinin 15 şubatta düzenlediği faşizmi kınama toplantısında yapılan bazı konuşmaları aktardığı için «Oluşum» dergisi sorumlusu Süleyman Dağıstanlı Devlet Güvenlik Mahkemesi tarafından TCK'nun 141 ve 142. maddelerinin ihlâli gerekçesiyle tutuklanmıştır.

İstanbul Devlet Güvenlik Mahkemesi de yayın yoluyla komünizm propagandası yapmak ve örgüt kurmak iddiaları ile «İleri» gazetesi sorumlu ve yazarları hakkında soruşturma açmıştır. Bu soruşturmayla ilgili olarak dört kişi gözaltına alınmış ve Kutsi Demircan İrfan Yavuz Mehmet Çakıcı tutuklanmışlardır.

• NAZIM HİKMET'İN BÜTÜN ESERLERİ YAYINLANIYOR

Cem Yayınevi, Nâzım Hikmet'in bütün eserlerini yayınlamaya başlamıştır. Geçtiğimiz ay yayınlanan ilk ciltte, ozanın ilk şiirleriyle «835 Satır» ve «Sesini Kaybeden Şehir» kitapları yer almış, derlenen metinlerle ilgili biyografik ve bibliyografik notları Şerif Hulûsi'nin bıraktığı yerden Asım Bezirci sürdürüp geliştirmiştir. İlk şiirler arasında şimdiye değin yayınlanmamış beş bilinmeyen şiir bulunmaktadır.

• NAZIM HİKMET VE SEÇME ŞİİRLERİ

Eleştirmen Asım Bezirci'nin «Nâzım Hikmet ve Seçme Şiirleri» adlı bir inceleme/antoloji kitabı da yayınlanmış bulunuyor. Beş bölümden oluşan kitapta, Nâzım Hikmet'in hayatı, sanat anlayışı, şiiri ele alınmakta, ilk şiirlerinden son şiirlerine değin bütün eserleri dönem dönem çözümlenip değerlendirilmektedir. Şiirinin evrimini, niteliğini, işlevini ortaya koyan bu incelemeyi, Nâzım'ın eserleri ve kişiliği üzerine yazılanları derleyen geniş bir kaynakça ve şiirlerinden yapılan seçmeler izlemektedir.



• FİKRET OTYAM'IN FOTOĞRAF SERGİSİ

Anadolu konulu fotoğraf ve röportajlarıyla kültür hayatımızda önemli bir yeri olan Fikret Otyam fotoğraflarını bu yıl İzmir Alman Kültür Merkezinde sergilemektedir. «Anadoluyum ben tanıyor musun?» adını taşıyan sergi 4 - 18 Nisan günleri arasında açık kalacaktır. Fikret Otyam'ın eski fotoğraflarından bazılarını da sergiye katacağı aldığımız bilgiler arasındadır. Açılış günü Fikret Otyam Doğu Anadolu hakkında bir film gösterecek ve bununla ilgili bir konferans verecektir.



• VASIF ÖNGÖREN VE HAŞMET ZEYBEK'İN OYUNLARI

Şehir tiyatrolarında bu dönem günümüz Türkiye tiyatrosunun iki öncü yazarının oyunları sahneleniyor. «Yeni Komedi»de Vasıf Öngören'in «Oyun Nasıl Oynanmalı», yeni açılan Bayrampaşa sahnesinde ise Haşmet Zeybek'in «Düğün ya da Davul» oyunları ilgiyle izlenecek; günümüz devrimci tiyatrosu sorunlarının tartışılmasına kaynak olabilecek yapıtlardır.

• SİMONOV TÜRKİYE'YE GELİYOR

Ünlü Sovyet yazarı Konstantin Simonov, Mayıs ayı içinde Türkiye'ye geliyor. Geçen yıl Lenin edebiyat ödülü kazanmış olan Simonov, Nazım Hikmet'in en yakın arkadaşlarından ve Sovyetler Birliği'ndeki «Nazım Hikmet Arşivi»nin kurucularındandır. Simonov'la birlikte, Türkiye edebiyatından Rusçaya birçok yapıt kazandırmış olan Türkolog Vera Feonova da Mayıs ayında Türkiye'de olacak.

• EMRE SENAN VE YILMAZ DEMİRAĞ'IN GRAFİK RESİMLEME SERGİLERİ

Emre Senan ve Yılmaz Demirağ grafik resimlerini sergiliyorlar. 7 Nisan 1975 gününden 18 Nisan 1975 gününe kadar sürecek sergi Harbiye Şehir Tiyatrosu Salonu'nda açılıyor. İki sanatçının 20'şer ürününün yer aldığı sergide Emre Senan grafik - taşlama türünden, Yılmaz Demirağ ise guaj çalışmalarını sunuyorlar.

• BEKİR YILDIZ'IN VE FAKİR BAYKURT'UN HİKÂYELERİ İSVEÇ'TE YAYINLANDI

Bekir Yıldız'ın «Sahipsizler», Fakir Baykurt'un «Nato Yolu» isimli hikâyeleri Halûk Soydan tarafından İsveççeye çevrilerek **Folket'i Bild/Kulturfront (FIB/KF)** adlı 15 günlük bir dergide yayınlanmıştır. Yazarlarımızın ürünleri geniş ilgi toplamıştır. Dergi, kâr amaçlı ticari yayınlara almaşık olarak çıkan bir kültür organıdır, yayın ilkeleri olarak 1. Söz ve yazı özgürlüğünü koruma, 2. Anti emperyalizm, 3. Halk kültürü için mücadele'yi temel aldığını açıklamaktadır.

Önümüzdeki Sayıda

- **JOSE MARTİ : SAVAŞÇI VE ŞAİR**
- **Sosyal Demokrasi ve Kültür**

DEVRİMCİ SANAT VE KÜLTÜR KAVGASINDA

MİLİTAN

BİRİNCİ SAYIDA

Çıkarken adlı başyazımız; Cengiz Aytmatov'un Asya-Afrika Yazarları 5. Kurultay Söylevi; Ataol Behramoğlu, Nihat Behram, Can Yücel, Metin Demirtaş ve Erdal Alova'nın şiirleri; Bekir Yıldız'ın hikâyesi; Haşmet Zeybek'in Dört Adım Çalışma Yöntemi ve Köroğlu Destanı adlı incelemesi; Brecht ve Servantes'in şiirleri; Onat Kutlar'ın Arkadaş filmi üzerine yazısı

İKİNCİ SAYIDA

Ahmed Arif'le Bir Konuşma ve şairin Rüstemo adlı şiiri; Yaşar Kemal, Aziz Nesin ve Bekir Yıldız'ın yazıları; Can Yücel, Ataol Behramoğlu, Kemal Özer, Nihat Behram, Erdal Alova ve Barış Pirhasan'ın şiirleri; Peter Weiss'in Vietnam Sanatı ve Kültürü Üstüne Notlar'ı; Genco Erkal'la Bir Konuşma.

ÜÇÜNCÜ SAYIDA

Çağdaş Macar Şiirinde Attila Jozsef ve şiirleri; Şili Duvarlarında Bir Halkın Tarihi; Nazım Hikmet hakkında dünyanın önemli yazarlarının görüşleri ve Nazım'ın hiç yayınlanmamış Bakû konuşmasıyla fotoğrafları; Ataol Behramoğlu, Can Yücel, Nihat Behram'ın şiirleri; Svetlana Uturgauri'nin Devlet Ana incelemesi; Bekir Yıldız, Fakir Baykurt ve Aysel Özakın'ın hikâyeleri; Gerçek Sinema Toplu Film Çalışma Grubu ile bir konuşma

•

MİLİTAN'A ABONE OLMAK İÇİN: P.K. 893 Sirkeci/İST. adresine PTT havalesiyle 90 TL. (Yurtdışı iki katıdır);
TEK DERGİ İSTEKLERİ İÇİN: Aynı adrese 10 TL.'lık posta pulu gönderilmelidir.

S.B.T: 2.4.1975


aylık
dergi
10 lira
MİLİTAN